第五届

赵维平 主编

中日音乐比较国际学术研讨会论文集

ZHONGGUO RIBEN YINYUE BIJIAO XUESHU YANTAOHUI LUN WEN JI

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海音乐学院音乐研究所、音乐学系重点学科赞助
福建师范大学、中央音乐学院音乐学研究所后援

第五届中日音乐比较国际学术研讨会论文集

主编：赵维平

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

第五届中日音乐比较国际学术研讨会论文集/赵维平主编. —上海:上海音乐学院出版社,2005. 7

ISBN 7 - 80692 - 149 - 4

Ⅰ. 第… Ⅱ. 赵… Ⅲ. 比较音乐学 - 中国、日本 - 国际学术会议 - 文集 Ⅳ. J60 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 064016 号

书　　名: 第五届中日音乐比较国际学术研讨会论文集

主　　编: 赵维平

责任编辑: 王　赛

封面设计: 陈　岫

出版发行: 上海音乐学院出版社

地　　址: 上海市汾阳路 20 号

排　　版: 东方出版中心海峰电脑照排公司

印　　刷: 江苏通州市印刷总厂有限公司

开　　本: 787 × 1092　1/16

印　　张: 31

字　　数: 430 千

版　　次: 2005 年 7 月第 1 版　2005 年 7 月第 1 次印刷

印　　数: 1—2,100 册

书　　号: ISBN 7 - 80692 - 149 - 4/J · 142

定　　价: 39.00 元.

主 编 人 语

第五届中日音乐国际学术研究会于2003年12月在上海音乐学院圆满闭幕，在各方的努力下研讨会的论文集终于面世了。中日音乐国际学术研讨会自1995年首次在福建师范大学召开以来，分别在中日两地以两年为一届连续举办了五届，至今已度过了十个春秋。这种学术研讨会的形式打破了以往个体研究的状态，为学者们提供了一个及时互通信息、交换学术见解的平台。

中日两国一衣带水，自古以来文化交流频繁。从地理位置与文化现象上来看，日本属东亚汉字文化圈，古代受中古文化的影响深刻。明治维新以来，在亚洲较早地吸收西方文明，并对中国大陆也产生过影响。两国的文化交叉现象显著，彼此间有着许多值得探讨和研究的课题。

十年来中日两国学者在诸多领域展开了讨论和研究，学术交流活跃。研究的课题也日趋宽泛并走向深入。本论文集反映了十年(五届)来中日两国学术研究中的一个侧面。课题涉及到了乐律・乐谱、历史・器乐、民族・传统、近代・社会等诸多领域。与会学者除日本和中国大陆外，还有来自台湾、香港和澳大利亚等国家和地区的近60名代表，是一次意义深远的国际学术交流研讨会。

通过本次大会，我们深切地感受到音乐比较研究方面，两国学者还需要加强沟通。目前我们对日本传统音乐的介绍尚少，而资料匮乏的问题尤显突出。值得高兴的是在第五届中日国际音乐比较研讨会闭幕之际，上海音乐学院成立了“中日音乐文化研究中心”。该“中

心”在日本“利民文化工程项目”的支持下已经筹集到了有关日本音乐的部分资料,“中心”将会继续努力收集资料,并为研究两国音乐的学者提供方便。相信它的存在将有助于推动两国音乐研究的发展。

在此,衷心祝愿中日音乐国际比较学术研究会今后能孕育出更多的学术成果,涌现出更多的学术新人!

赵维平

2005 年 3 月 29 日

于上海音乐学院

目录 Contents

致辞

基调报告

一．乐律·乐谱

目录
Contents

目 录

Contents

目录
Contents

五．教育·研究

后记

致辞

祝词／杨立青
祝词／蒲生乡昭

祝　词

上海音乐学院院长　杨立青

尊敬的各位代表、各位来宾,大家好!

在庆贺我院成立76周年之际,今天我们又很高兴地迎来了第五届中日音乐比较国际学术研讨会在我院的召开。在此,我代表上海音乐学院向远道而来的各位朋友表示热烈地欢迎!

中日两国一衣带水,文化交流渊源流长。日本古代曾深受中国,尤其是隋唐文化的影响,在此基础上建立了古代音乐文化。明治维新以后日本在亚洲首次向西方文化敞开了大门,并迅速走向近代化。这种近代文化对亚洲的朝鲜、中国等国家和地区产生了较大的冲击作用。中国近代史上的学堂乐歌就是一个例子,它对中国近代音乐史的发展有着重要的影响和历史意义。但是由于两国间在地理位置、民族习性、文化传统等方面都拥有不同的特征,因此同样的音乐体裁、文化样式在传承和发展过程中,会发生不同的变化,甚至产生不同的结果,这些现象都是值得学术界研究、探讨的课题。

中日音乐比较国际学术研讨会于1995年11月在福建师范大学首次召开以来,已经度过了八个春秋。这些年来两国学者通过学术交锋、切磋探讨,不仅解开了许多学术上的疑难问题、积累了大量的学术

成果、促进了音乐学的发展，也为中日两国及世界各国的音乐学的交流提供了一个学术平台，畅通了两国间乃至世界舞台的学术渠道。相信此次大会的召开必将对我院及我国音乐学的发展具有积极的推动作用。

在此，我感谢诸位学者们百忙之中前来参加本次学会，希望通过大会能更广泛地促进和活跃两国间的学术交流，提高学术水准，使音乐学的研究达到一个更高的层次。

最后，我代表上海音乐学院，代表主办和协办这次学会的筹委会，预祝第五届中日音乐比较国际学术研讨会在我院获得圆满成功！

谢谢大家！

2003年12月1日

ご挨拶

上海音楽学院院長　楊立青

ご在席の代表、来賓の皆さん:

上海音楽学院設立 76 周年に際して、「第五回中日音楽比較国際シンポジウム」が我が学院にて開催されることになりました。我が学院全員一同を代表して謹んで心からのお礼と歓迎の意を申し上げます。

一衣帯水の隣国である中国と日本は文化交流が長い歴史の淵源を持っています。日本は、古代の中国特に隋唐時代の文化の影響を大いに受けてきて、それに基づき古代音楽文化を作り上げたのだと思われます。明治維新以降、アジアで日本はいち早く国を開放し、積極的に西洋に学び近代化を図ろうとしていたのですが、この種の近代文化はアジアの朝鮮半島、中国などに強い衝撃を与えており、中国の近代音楽史の発展にプラスの影響を大いにもたらしたのです。中国近代史における学校唱歌がその証だと言えるでしょう。しかしながら、地理的位置、民族習慣、文化伝統など様々な分野における異なった性格を持っている両国では、同じジャンルの音楽と言いながらも、その伝播発展の流れの中で異なった変化が現れるだけ

でなく、全く違った結果も出てくるかもしれません。それゆえに、音楽学術界において、そのような現象を取り上げ、研究していくことは非常に価値のある課題だと思います。

1995年11月福建師範大学にて初めて「中日音楽比較国際シンポジウム」が開かれて以来、もう八年経ちましたが、ここ数年来、両国の学者が色々な討論会を盛んに開くことによって、学術的な難問を明らかにし、大量の成果を積み重ね、音楽学をより深く発展させたばかりでなく、中日両国及び世界各国の音楽学にコミュニケーションの舞台をも作り上げられ、今後学術交流の道を一層スムーズにさせたと考えるものです。今回のシンポジウムの開催が我が学院及び我が国の音楽学の発展にさらによりよい効果をもたらすに違いないと私は固く信じております。

本日は、ご多忙の中をこの大会にご出席いただき本当にうれしく思います。今回のシンポジウムを通して両国の学術交流の輪をより大きく広げていき、学術レベルを更に高めたいと願ってやみません。

最後に、謹んで今回のシンポジウムを首尾よく円満に完成させることをお祈りして、私のご挨拶にかえさせていただきたいと思います。

2003年12月1日

祝　　词

日本大学教授　蒲生乡昭

今天在这里我们很高兴地迎来了第五届中日音乐比较国际学术研讨会的召开。该研讨会自1995年首次召开以来,每两年举行一次,在每次的大会上都发表了很多研究成果,确确实实地提高了该领域的研究水平。但更重要的是通过本研讨会加深了日中两国学者的交流。

作为一个学者,不仅要著书立说,还必须相互切磋探讨、交流各种信息。当然在举办本研讨会之前日中两国也进行了各种各样的交流,但是那些只停留在个人或是有一定限度的层面上。而定期举行类似这样的研讨会就成了大力促进日中两国更好交流的一种契机。

1995年以前,我只能和极少数来日的内地、台湾和香港等地的学者进行交流学习。但是自从参加了在福州举行的第一届研讨会后,就与很多学者建立了交流学习的关系。以后,又陆续参加了天津第二届研讨会、哈尔滨第三届研讨会,不断地扩大这种友好关系,对我个人而言,从历届研讨会中得到的学习体会和友谊将是一种不可替代的宝贵的人生经历。

今年由于遭遇突发事件,想必研讨会的各项准备工作都受到了很大的影响。但是,现在正如我们全体与会者看到的一样,大会各项准备工作井井有条,确保了研讨会顺利召开。作为参加本次会议的其中

一员，我在此谨向上海音乐学院院长杨立青先生及研讨会筹备委员会的全体委员们致以衷心的感谢。

谢谢大家！

2003年12月1日

ご挨拶

日本大学教授　蒲生郷昭

中日音楽比較研究国際研究集会も、今回で第5回を迎えることになりました。これはまことに意義深いものであります。皆さまとともに、開催を喜びたいと思います。顧みれば、この研究集会は、1995年に第1回が開催されてから、隔年に行われ、毎回、多数の研究成果が発表されて、この分野の水準を着実に高めてきました。さらに重要なことは、この研究集会が、日中両国の研究者の交流を深めてきたことであります。

研究者は、著書や論文を世に出すだけではなく、たがいに親しく語り合い、生きた情報を交換し合わなければなりません。むろん日中両国音楽研究のばあい、95年の第1回開催以前からも、交流は行われておりました。しかしそれは、個人的、あるいは限定的な交流だったと思います。この研究集会が定期的に開催されるようになったことが転換点となり、以後、交流は大きなうねりとなったといえるのです。

私自身にしても、95年までは、日本に来られたごく少数の中国や台湾、香港などの研究者の方としか、お付き合いを願い、あるいは教えを受けることはありませんでした。けれども、福州での、第1

回のこの研究集会に参加すると、一挙に多数の研究仲間ができ、第2回の天津、第3回のハルピンと、参加を重ねるごとに、それは増えつづけたのであります。そこから受けた学恩と友情とは、私にとってかけがえのないものになっております。

一昨年の第4回は、はじめて日本での開催となり、私たちは、多くの友人を中国や台湾などからお迎えし、日本を体験していただきました。今回は、ふたたび中国の皆さまにお世話になりますが、たがいに学び合い、助言し合って、交流の輪をいっそう広げようではありませんか。日中両国は、音楽の上でも、歴史的な深い繋がりを持っています。今回、この第5回中日音楽比較研究国際研究集会に参加された両国の研究者は、研究発表をするばかりではなく、旧交をあたため、新しい友人を得ることでしょう。それが、これまでの交流実績のさらなる発展に貢献することは疑いがありません。

今年は、予想もしなかった困難な事態が発生しました。集会の準備も大きな影響を被ったことと思います。それにもかかわらず、いまここで参加者全員が確認したように、集会は見事に準備され、開会の運びとなりました。私は、参加者の一人として、上海音楽学院長の楊立青先生、ならびに研究集会準備委員会の皆様にたいし、心から感謝の気持ちを申し述べたいと思います。どうもありがとうございました。

2003年12月1日

基调报告

中日音乐比较研究的学术成就
——第五届中日音乐比较研究国际学术研讨会基调报告 / 张　前

中日音乐比较研究的学术成就

——第五届中日音乐比较研究国际学术研讨会基调报告

中央音乐学院教授　张　前

基调报告

第五届中日音乐比较研究国际研讨会在上海音乐学院的精心组织和安排下如期顺利召开。回顾过去的四届会议,感慨良多。在中日两国学者的共同努力下,我们原订每两年举行一次研讨会的愿望实现了,中日两国音乐的比较研究,保持和发展得如此稳定、如此之好,是很不容易的,在其他学术领域也是不多见的。我们不仅形成了一支比较稳定的研究队伍,而且研究的领域在不断扩展,研究的内容在不断深化。据我粗略统计,提交五次会议以及已在报刊发表的论文已近二百篇,涉及到广泛的学术领域,许多论文有很高的学术质量,同时还出现了一批学术专著,可以说中日音乐比较的学术研讨已经有了长足的进展,取得了相当丰硕的学术成果,并且形成了一些大家共同关心的热点问题,为今后的研究打下了很好的基础。当然,我们不能忘记的是,当代的中日音乐比较研究是在中日两国音乐学术界前辈开辟的道路上继续前行的,这些前辈有中国的知名学者王光祈、杨荫浏、常书鸿、阴法鲁等,日本的知名学者田边尚雄、林谦三、泷辽一以及仍然健在的岸边成雄等,我们对这些杰出的学者怀着深深的敬意,并且把他们的业绩作为我们的出发点,一并归入一个百年的历史序列研究之中。下面仅就我之所见,对中日音乐比较研究取得突出成就的若干方

面作如下归纳。

第一，关于中日音乐交流和两国音乐比较的总体和概观研究。王光祈的《东方民族之音乐》、《东西乐制之研究》等是最早运用比较音乐学的方法对东西方音乐进行比较研究的著作，它虽然没有直接涉及中日音乐比较，但却对此具有先导的意义。田边尚雄的《中国音乐史》、泷辽一的《中国音乐的再发现》、杨荫浏的《中国古代音乐史稿》等虽然都是音乐史学著作，但都在不同程度上运用了比较音乐学的方法，对中国和日本的音乐交流做了简要的论述。近些年来在几次研讨会上提交的相关论文主要有：蒲生乡昭的《日本音乐中的中国投影》、赵维平的《古代日本对中国音乐的接纳方法》、管建华的《中日音乐发展接受西方影响之比较》、《关于"拿来主义"——兼论中日音乐及东西方文艺互相拿来之现象》（傅建生）以及郎樱的《中日音乐文化交流史话》等。专著则有张前的《中日音乐交流史》。

第二，以唐代为重点的中日两国古代音乐交流与比较研究。唐代，即日本的飞鸟时代后期、奈良时代及平安时代前期，是两国音乐交流极其密切的时期。日本著名学者岸边成雄以唐代音乐为中心的学术研究取得了历史性的成就。他的《唐代音乐史的研究（乐制篇）》以及《隋唐俗乐调的研究——龟兹琵琶七声五旦与俗乐二十八调》、《唐代的乐器》（与林谦三合著）、《天平之音——正仓院的乐器》、《古代丝绸之路的音乐》，还有将要出版的《唐代音乐史的研究（乐理、乐器篇）》等著作对唐代音乐进行了全方位的深入而细致的研究，获得了丰硕的学术成果，并为后人的研究提供了仿效的榜样。张前的《中日音乐交流史》"唐代篇"对唐代中日音乐交流从五个方面进行了论述：1）以遣唐使为中心的中日音乐交流活动；2）唐乐的导入及其日本化；3）唐代乐器传入日本及其保存、应用与复原；4）唐代传入日本的中国乐谱；5）传入日本的中国音乐思想与音乐理论。几次研讨会上提交的重要论文有：《奈良、平安时期日本宫廷中的中国音乐》（赵维平）、《一首古曲（放鹰乐）的东传》（袁静芳）、《舞乐〈兰陵王〉的故乡》（蒲生美津子）、《试论隋唐七九/九十部伎中为何没有"日本伎"》（刘富琳）等。

第三，关于遗存于日本的中国古代乐谱的解读研究。日本在奈良

至平安时代，通过遣唐使及其他渠道，从中国带回相当数量的中国乐谱，这些乐谱中的一部分至今仍完好地保存在日本。已经判明的有如下7种：1)《碣石调·幽兰谱》(古琴谱)，现存京都西茂贺神光院；2)《番假崇》(天平琵琶谱)，现存奈良正仓院；3)《五弦谱》(五弦琵琶谱)，现存京都右京区阳明文库；4)《琵琶诸调子品》(琵琶谱)，现存宫内厅书陵部；5)《南宫琵琶谱》(琵琶谱)，现存宫内厅书陵部；6)《博雅笛谱》(笛谱)，抄本现存日本国会图书馆；7)《仁智要录》(筝谱)，乐岁堂旧藏，抄本之一现存日本国会图书馆。这些遗存于日本的中国古代乐谱，具有极其重要的学术价值和历史意义，很早就引起了两国学术界的重视。中国琴家、《琴学丛书》的编撰者杨宗稷(1865～1933)早在1914年就把以文字谱记写的幽兰谱，改写为减字谱。1950年代，琴家查阜西对这首琴谱的指法作了详细的考订和说明。1960年代，管平湖、姚丙炎等琴家又分别把这首乐谱译成减字谱或五线谱，并进行了演奏。日本著名学者林谦三是对这些古乐谱进行全面研究的先行者。他的论文《琴书三题》、《琵琶古谱的研究》、《正仓院乐器的研究·天平琵琶谱——番假崇》、《国宝五弦谱及其解读的端绪》、《全译五弦谱》、《琵琶谱新考》、《琵琶调弦的种种情形》、《博雅笛谱考》等，对这些古乐谱进行了精密的考证和解读，有些提出了译解的思路，有些则进行了译谱，从而对这些古乐谱的研究和解译作出了重要的历史贡献，并对中日两国后来的学者产生了深远的影响。中国学者大致是从20世纪80年代开始对这些遗存在日本的古乐谱进行研究，并对这些乐谱的解读和译谱提出了一些新的见解。其中具有重要学术价值的论文和译谱有：叶栋的《敦煌壁画中的五弦琵琶与唐乐》、《唐传筝曲与唐声诗曲的解释》、《唐传十三弦筝曲二十八首——选自日抄本〈仁智要录〉》，何昌林的《天平琵琶谱的考、解、译》、《唐传日本五弦谱解译研究》、《唐传日本南宫琵琶谱·手弹译解》，关也维的《五弦琴谱研究》，金建民的《唐代的筝、筝谱与筝曲》，台湾学者张世彬《根据旧伏见宫本南宫琵琶谱对刍琵琶乐谱的研究》等。在冲绳举行的第四届研讨会上，又有中国学者就上述古谱研究发表了研究论文：陈应时的《中日琵琶谱中的'、'——关于古代琵琶谱的节奏的解释》、应有勤的《中

日两国古谱的意味和解释的比较研究》、薛罗军的《初期琵琶谱的节奏解释——关于右侧附点的意味》、修海林的《日中唐代琵琶谱的译谱与演奏的风格差异的检讨》。此外，叶栋、席臻贯等对敦煌琵琶谱的解译及相关史料的研究，也取得了令人瞩目的成就。

第四，中日两国传统音乐：民歌、曲艺、歌舞与戏曲的比较研究，是中日音乐比较研究的重要领域，其内容丰富、形式多样，引起中日两国学者的重视和兴趣。日本学者增山贤治关于中国戏曲与说唱的研究，中国学者孙玄龄关于中日说唱音乐的比较研究，日本井口淳子的博士论文《中国农村的音乐——乐亭大鼓》等，开启了在深入学习与体验的基础上进行比较研究的新境界。几次研讨会上提交的论文还有：日本学者尾高晓子的《日中传统戏剧伴奏乐器学习方法之比较》、山本宏子的《日本能乐与中国泉州提线木偶戏的乐器搭配》、《载歌轮舞的比较研究——藏族的锅桩与奄美的八月舞》。中国学者的论文有：《中国戏曲与琉球组舞》（刘富琳博士论文）、《神乐歌与苗族歌——中日音乐比较研究一例》（蒲亨强）、《试论中国南方少数民族音乐与日本民间音乐比较研究的前景》（杨民康）、《长安古乐调与日本雅乐调的比较研究》（李健正）、《浅谈三弦在中日曲艺音乐中的运用》（钱国桢）、《京剧音乐与日本歌舞伎音乐形成史的比较研究》（徐元勇）、《中国南戏与日本能的音乐辨析》（毕凤歧）、《〈道成寺〉、〈执心钟入〉与昆曲〈白蛇传〉的比较研究》（陈新凤）、《中日戏曲音乐中的唐宋大曲身影》（吕洪静）等。

第五，关于中日两国乐器的历史、形制、乐律与演奏方法的比较研究，是两国学者关注较多的一个领域。中日两国乐器的交流历史源远流长，有许多乐器同根同种，但由于形成历史与演奏场合的不同，形成不同的调弦、音律和演奏方法。筝、琵琶、三弦、尺八、笙可以说是其中最具代表性的乐器。日本学者三谷阳子对东亚琴筝的研究取得了重大成就，她的学术专著《东亚琴筝的研究》及多篇论文从历史、形制、调弦、乐谱、乐曲结构以及演奏方法等多种视角对东亚（中国、日本、朝鲜等）琴筝进行了全面而深入的研究。相关的论文还有：《中日传统筝音乐历史与形态之比较研究》（俞人豪）、《中日传统筝乐律体系比较》

(阎林红)、《中国十七簧笙与日本笙的比较——探讨中国音乐的和声演变》(左继承)、《中日琵琶比较研究》(余丹红)、《从日本琵琶流派的发展看中国琵琶的流派》(郑瑞珍)、《福建南音琵琶与日本琵琶比较两题》(孙丽伟)、《锯鹿氏旧藏的明乐器——中国音乐传来的一侧面》(樋口昭)、《中日尺八比较研究》(王建欣)、《中日尺八的历史及形制异同》(应有勤)、《三弦与三味线声音形态之比较》(韩宝强)、《从贾湖遗迹出土的"骨龠"探讨日本尺八的源流》(刘正国)、《中日琴学研究之回顾与展望》(王建欣)等。

第六,关于中日乐律与音乐形态的比较研究。在中日乐律的比较研究中取得突出成就的是中国学者陈应时,他与日本学者东川清一关于中日音乐律制的讨论,他关于调、转旋、转旋均的论文在中日律制比较研究中占有重要的地位。在几次研讨会上提交的论文还有:《论换头——中日"换头"样式比较》(吕洪静)、《关于日本都节、琉球调式成因及形成时期等问题的探讨》(徐荣坤)、《从西安鼓乐的译谱再谈日本都节调式(音阶)的成因》(李来璋)、《释律吕名称的由来——兼论中日律名的异同》(胡企平)等。

第七,中日两国宗教音乐比较研究。宗教音乐无论在中国,还是在日本,都是传统音乐中的重要组成部分。它既是具有深厚渊源的宗教文化,又与世俗的民间音乐具有密切的关联。在中日音乐比较研究中,关于宗教音乐的研究日益受到重视。在几次研讨会上中日两国学者都提交了有关论文。如在第一次研讨会上由中日两国学者共同提交的论文《浓与淡——中日佛教音乐风格的比较研究》(泷本裕造、周耘)、日本学者仲万美子的论文《从日中基督教音乐受容看文化交差的多层性》。在第四次会议上则有藏族学者《关于日本与西藏的佛教音乐异同的思考》(嘉雍群培)、《黄檗宗声明研究》(黄耘)、《黄檗宗的梵呗——日本对中国音乐受容的一例》(岩田郁子)以及《论佛教传播史晚期的音乐本土化——傣族与日本佛教音乐的比较》(杨民康)等。把研究领域从中日两国佛教、基督教音乐的异同,扩展到与藏传佛教以及中国少数民族宗教音乐的比较研究。

第八,关于音乐思想的研究。日本学者对中国古代音乐思想及其

对日本的影响的研究倾注了很多精力。比较有代表性的研究,老一辈学者当推泷辽一的《中国音乐的再发现(思想篇)》。后来较为重要的研究论文则有:笠源洁关于《乐记》的研究与注解,原正本的《嵇康的“声无哀乐论”——围绕其理论性的展开》,泷本裕造的《嵇康“声无哀乐论”——关于养生论》、马场英雄的《关于嵇康的“声无哀乐论”——“移风易俗”与“乐”的问题》。中国张前在《中日音乐交流史》中列有“传入日本的中国音乐思想和音乐理论”一章,重点论述了中国儒家礼乐思想对日本的影响,也谈到中国道家和墨家音乐思想对日本的某些影响。

第九,关于明清乐与琉球音乐的研究。中国明清时代,即日本的江户时代,是中日两国音乐交流比较密切的时期之一。这一时期传入日本的中国音乐在日本被称为明清乐。明乐是明代末期传入日本的明代音乐,它以古诗词歌曲和宫廷雅乐为主。清乐是清代传入日本的清代音乐,它以小调俗曲为主。关于明清乐的研究论文主要有:郑锦扬的博士论文《日本清乐研究》、徐元勇《中国明清俗曲的流传与变异》,张前的《中日音乐交流史》“明清篇”对明清时代传入日本的明乐、清乐以及琴乐进行了多方的考证和论述。琉球以其特殊的地理位置和历史环境,造就了琉球乐的独特风格和色彩,成为中日两国音乐学者关注的又一焦点。中国学者王耀华是研究琉球乐的著名学者,他的研究取得了突出的成就。《琉球、中国音乐比较论》、《三弦艺术论》(上卷《中国三弦及其音乐》、中卷《日本冲绳三线及其音乐》、下卷《中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究》)从广阔的社会环境与文化整体来研究音乐现象,并从中国与日本冲绳音乐的全方位来观察和研究三弦、三线及其音乐,从而获得比较全面和丰硕的学术成果。在两部专著之后,王耀华近年来又专注于琉球王朝御座乐的研究,在御座乐曲调考源的工作上取得了成果。日本冲绳方面关于琉球御座乐的研究则有以比嘉悦子为会长的御座乐复原研究会的诸成员(如金城厚等)撰写的论文。关于琉球乐的研究论文还有:日本学者内田顺子《中国音乐在琉球王朝的作用——以日琉关系为中心》、金城厚《关于音组织的“琉球化”》,中国学者刘富琳《明清时期传入琉球的中国

戏曲的研究》、台湾学者吕锤宽《台湾北管与冲绳御座乐的比较》、旅日中国学者杨桂香《冲绳与长崎对中国音乐的受容、变容与创造——以打花鼓为例》等。

第十,关于学堂乐歌与近现代中日音乐与音乐教育的比较研究,这是中日两国学者关注的另一个焦点问题。日本学者村松一弥早在20世纪60年代就出版了专著《中国的音乐》,以他的热情之笔介绍了中国的传统音乐与新音乐。罗传开的论文《中国日本近现代音乐史上的平行现象(序论)》在中日近现代音乐研究中具有开拓性的先导意义。其它论文还有《日本学校唱歌与中国学堂乐歌的比较研究》(张前)、《20世纪初头至1930年代中国音乐文化的发展与日本音乐文化》(汪毓和)、《从日本传入中国的学堂乐歌及其变迁》(冯芸)等。关于近现代中日音乐教育比较的论文则有:《中日高师音乐教育专业几个问题的比较研究》(马达)、《中日音乐教育比较研究——日本明治时代与中国清末民初的音乐教育改革》(周显宝)、《关于在学校实施民族音乐教育意义的思考》(林能杰)、《中日近现代学校音乐教育发展与现状反思》(赵琴)、《关于不同民族文化、音乐的交流及其对中国近百年音乐发展的影响》(汪毓和)、《中日近现代中小学音乐教育发展异同略谈》(郑丽)、《中日两国中学音乐教育内容比较研究》(林能杰)、《日本终身教育对我国高师音乐教育改革的启示》(马达)、《对学堂乐歌与中日文化交流的追溯》(郁正民)、《从日本吹入中国的洋乐之风,从百年交流中看两国的差异——中日两国现行国民音乐教育指导要领的比较研究》(王安国)、《蒙古喀喇沁亲王贡桑诺尔布的新政与20世纪初头的日本音乐教育的关连性》(包爱军)等。

综上所述,中日音乐比较研究在中日两国前辈学者研究的基础上,近年来又取得了许多新的成就,这是非常令人可喜的事情。为了把中日音乐比较研究持久、深入地开展下去,并且提高到一个新的水平,我提出如下几点建议,与从事中日音乐比较研究的同行协商、共勉。

第一,重视基础的资料工作的建设,对在中日音乐比较研究中具有基础性意义的学术资料进行系统的搜集、整理与编辑,公开或内部

出版，以供中日两国学者共同研究使用。例如：传入日本的唐代燕乐及其大曲目录汇编；日本雅乐曲目汇编与现存雅乐乐谱与音像选集；现存日本的中国古代乐谱原件复制与流传经纬调查报告，以及中日两国学者对这些乐谱的研究与解译文献汇编；传入日本的明清乐乐谱汇编，应包括不同版本的参照，如明代传入日本的《魏氏乐谱》的两种版本：明和五年（1768）魏子明（魏浩）编辑的一卷本（50 曲）与六卷手抄本（240 曲），以及另一种《明乐唱号》（80 曲）；日本学校唱歌与中国学堂乐歌比较、源流考证及歌曲选集等。还可以考虑编选出版《中日音乐比较研究论文选》，把已有论文加以精选结集成书。

第二，中日音乐比较研讨会可以开得形式多样，更加生动活泼，特别是可以召开一些专题性的学术研讨会，就大家共同感兴趣的问题交换意见、展开研讨。这种专题性的研讨课题，首先可以考虑已在进行的热点问题以及存有不同见解和有争议的问题。例如：现存日本的中国古代乐谱的研究、解读与译谱，中日两国学者对此都作过比较深入的研究，并有不同的解译乐谱问世，但一直没有机会当面进行交流和切磋；另如，中国唐代燕乐对日本雅乐的影响及其渊源关系；中日两国乐种的流变及其相互关系；两国乐律、旋法的异同比较；两国古乐器的复制、演奏；中日近现代以及当代音乐教育体制改革及发展趋势等问题，都可以开展专题性的研讨。

第三，扩大视野，开展多学科的综合研究是今后中日音乐比较研究的一个重要发展方向。中日音乐比较有许多课题要求进行多学科的综合研究，吸收其他学科的学者参加，有利于集思广益，使问题获得比较圆满的解决。如中日两国古代乐谱的研究和解译，中日两国音乐律制与音乐形态的比较等；同时我们也需要开拓一些新的研究课题，例如中日两国当代音乐创作问题研究，就是一个有待开发的重要领域。这方面可以研究的课题很多，如中日两国的作曲家是如何对待民族传统和借鉴西洋的关系的；中日两国作曲家是如何创造 20～21 世纪的中国和日本的新音乐的；日本民族音乐集团的历史道路与创作经验；中国音乐创作中的民族化和群众化问题；中国新潮音乐创作等。

第四，在个人研究的基础上，提倡多种形式的合作研究，特别是中

日两国学者之间的合作研究,对于推动中日音乐比较研究的发展具有重要意义。学术研究没有个人的钻研作基础是不可能取得任何成绩的,但是另一方面开展合作研究的作用也不容忽视。中日音乐比较研究是涉及到两国音乐以及历史、文化与其它艺术的跨国研究,两国学者的合作与互补将会对课题研究的深入产生重要的作用,我们期待着中日学者合作研究成果的出现。这里还有必要提到,中日两国与近邻韩国和朝鲜由于历史和地理的原因,音乐文化的交流曾经非常密切,彼此之间的影响和渗透非常深刻和广泛,如果把中日音乐比较研究逐渐扩展为中日韩、朝音乐之间的比较研究,那将会使我们的研究出现一个更为可观的局面,也更加有利于许多问题的解决,我们也期待着这方面研究的新进展。

2003 年 11 月 23 日

乐律·乐谱

日本平均律理论的由来

陈应时

日本的平均律理论，最早见于日本江户时代中根璋所作的《律原发挥》，书中记载了作者用开方法计算出的十二平均律和六十平均律两种律制。

中根璋（1662～1733）是一位数学家，字元圭，号白山，京都人。他作《律原发挥》是缘于中国明代张介宾所作的《律原》。

张介宾（1552～1639［一说1563～1640］）是一位医学家，字会卿，号景岳，山阴（今浙江绍兴）人。他在天启四年（1624）著成47卷本医书《类经》，其中包括《类经》32卷，《图翼》11卷、《附翼》4卷。《附翼》4卷分别为《医易》、《律原》、《求正录》和《附针灸诸赋》。卷二《律原》含律解、律原、黄钟为万事之本、辨黍、律候阴阳相生、隔八隔六相生、三分损益、一律生五音、律吕夫妻母子、声音翻切、候气辨疑、律管、黄钟生度、步法三种、今制三种尺、古制三种尺、黍法三种尺、黄钟生量、本量所起、五量正数、我朝斛法、黄钟生衡、古今衡数不同、五权所起、五权正数、拟古天平法码数等26目。

中根璋在读了张介宾的《类经·附翼》之后，取其卷二《律原》之题名，又在内容上加以发挥，于元禄五年（1692）著成了《律原发挥》一书。全书含《律原发挥》、《度解》、《量解》、《衡解》四章。《律原发挥》

一章含黄钟律管之图、十二管长、别十二管长、二因法、四因法、三归法、逆生法、本邦十二管名、上下相生论、变调、母子调、本邦俗乐七音之图、乐筝、五音异同、黄钟实积算法、依钱生尺、本邦旧尺之图、本邦曲尺之图等 18 目。《度解》一章含黄钟生度、古今九种之尺图、步法等 14 目;《量解》一章含黄钟生量、嘉量图、嘉量算法等 10 目;《衡解》一章含黄钟生衡、古今衡数不同、斤秤起率等 16 目。

从《律原》和《律原发挥》的纲目来看,后者将前者原来不分章的 26 目扩充成 4 章 58 目,在内容上显然比前者要丰富得多。而且更值得我们注意的是:《律原》作者虽多次引用了明代律学家朱载堉有关上下相生、候气、律管、度量衡等方面的论述,但在提及朱载堉的《律吕精义》时,却未介绍此书中至关重要的"新法密率"(即十二平均律)及其计算方法。对于朱载堉《律吕精义》中所论的纵黍尺、斜黍尺、横黍尺三种管制,《律原》也只列出了纵黍尺制管长、外径、内径、吹口的四个数据和斜黍尺、横黍尺制的两个管长数据。其它的有关数据,书中则云"三制围、径之数及十二管详数具载本书,兹不备录"(张介宾,1624:776-982),从而要求读者去参见原书。但此时朱载堉的《律吕精义》似乎尚未传到日本,故中根璋难以读到《律吕精义》,这可从中根璋在《律原发挥》中所说的话得到证实:

> 张介宾《类经·附翼》曰:"按《律吕精义》管制有三:依纵黍尺,黄钟(又作"锺",古字通用——中根璋注,下同)管长八寸一分(即一尺也[①]),外径四分零五毫,吹口广一分四厘三毫;斜黍尺长九寸(即一尺也);横黍尺长一尺。"璋虽未见《律吕精义》,姑以算术补空围及依二品之数……(中根璋:105)

在如上引文之后,中根璋又列出了由他推算出来作为补充的各项

① 《律原·黍法三种尺》云:"纵黍尺九黍为寸,计八十一分";"横黍尺十黍为寸,计一百分";"斜黍尺十黍为寸,九寸为尺。"(张介宾:776~985)此三种尺的实际长度相等,故中根璋均作一尺。

数据，为方便阅读，现制成下表(见下表，表中括号内为《律原》提供的数据)：

由于中根璋没有能直接读到朱载堉的《律吕精义》，故他推算出来的各项数据就不可能和朱载堉《律吕精义》中的相关数据完全相同。经将两者作比较，发现它们之间有如下的差别：

(1) 中根璋在表中推算出的横黍尺和日本曲尺各项数据，为《律吕精义》所无；

(2) 因中根璋把商尺黄钟管长作“八寸又三分之一”，而《律吕精义》中的商尺黄钟管长为“八寸”，故两者商尺黄钟管外径、内径、吹口之数据就都随之相异；

	管长	外径	内径	吹口	空围
纵黍尺	(八寸一分)	(四分零五毫)	(二分八厘六毫)	(一分四厘三毫)	九分
斜黍尺	(九寸)	四分五厘	三分一厘八毫有奇	一分五厘九毫有奇	一寸
横黍尺	(一尺)	五分	三分五厘三毫有奇	一分七厘六毫有奇	一寸一分一厘一毫有奇
商尺	八寸又三分之一寸	四分一厘六毫有奇	二分九厘四毫有奇	一分四厘七毫有奇	
周尺	一尺二寸五分	六分二厘五毫	四分四厘一毫有奇	二分二厘有奇	
本邦曲尺	八寸二分零二毫有奇	四分一厘有奇	二分九厘	一分四厘五毫	

(3) 中根璋的斜黍尺内径、吹口以及周尺外径、内径、吹口的各项数据虽和《律吕精义》的相关数据相同，但前者的每项数据后均比后者多了“有奇”二字，所以也还有细微的差别；

(4)《律原》说“三制围、径之数及十二管详数具载本书”，其实《律吕精义》中只有空围(外周)之长为管长之九分之一①这样的公式，并没有中根璋推算出的“三制”具体空围数据。

从以上的数据比较中可以看出，中根璋著《律原发挥》时确实没有

① 《律吕精义》说：“黄钟通长八十一分者，外周九分，是为八十一中之九，即约分法九分中之一也。”(朱载堉:42)

读过朱载堉的《律吕精义》。

那么，中根璋在上表中的那些数据是否完全属于他自己独立完成推算的呢？不是的，因为他在《律原发挥》对这些数的来历还作过如下的说明：

> 算法各置纵黍尺进一位九约之斜黍尺度，再进一位九约之得横黍尺度。璋按《律吕精义》所记之寸、分、厘、毫，皆以十为率。所以者何？纵黍尺者九分为寸、九寸为尺（九九八十一分即一尺也），所谓八十一分，当直曰一尺或八十一分。然改曰八寸一分，此以十为率也可见，故今补之斜黍尺度亦以十为率。横率尺从来以十为率。（中根璋:105）

由此可知，中根璋虽然没有能读到朱载堉的《律吕精义》，但他从《律原》转述《律吕精义》称纵黍尺之“八十一分”为“八寸一分”而不称“九寸”看出，其所用的计算方法乃是“以十为率”，所以他就据《律原》转述的数据用同样的方法按比例推算出了上表中的其它各项数据。经比较，上表中中根璋推算出来的数据虽未能和《律吕精义》中的相关数据全部吻合，但可以说，这些数据的产生和朱载堉《律吕精义》还是有着间接的关系。

然而，我们在张介宾的《律原》中，通篇找不到朱载堉所创的“新法密率”及其所采用的计算方法。但令人惊奇的是，中根璋在《律原发挥》中不仅提出了和“新法密率”一样用开方计算的十二平均律，而且还提出了朱载堉还没有计算过的六十平均律。现将中根璋在《律原发挥》中的十二平均律计算公式（见引文）用现代数学公式进行解释和计算（见注释）如下：

> 其法：置一（全律也）折半之得五分（半律也）为实，一十一乘

方开之，得一律衰法[①]，九分四厘三毫八丝七忽四三一二六八余，是生次律之法也（以乘黄钟长即得大吕长，以乘大吕长即得太簇长。余仿此）。（中根璋：109～110，下同。）

全律黄钟＝1（0音分）

大吕 $\sqrt[12]{0.5^1}=0.94387431268\cdots\cdots$ （100音分）

又前实，五乘方开之，得二律衰法（以乘黄钟长即得太簇长之类）。

太簇（$\sqrt[12]{0.5^2}=$）$\sqrt[6]{0.5}=0.890898718\cdots\cdots$ （200音分）

又前实，三乘方开之，得三律衰法[②]（以乘黄钟长即得夹钟长之类）。

夹钟（$\sqrt[12]{0.5^3}=$）$\sqrt[4]{0.5}=0.840896415\cdots\cdots$ （300音分）

又前实，立方开之，得四律衰法（以乘黄钟长即得姑洗长之类）。

姑洗（$\sqrt[12]{0.5^4}=$）$\sqrt[3]{0.5}=0.793700526\cdots\cdots$ （400音分）

又前实，四自乘，一十一乘方开之得五律衰法（以乘黄钟长即得仲吕长之类）。

仲吕 $\sqrt[12]{0.5^5}=0.749153538\cdots\cdots$ （500音分）

又前实，平方开之，得六律衰法（以乘黄钟长即得蕤宾长之类）。

蕤宾（$\sqrt[12]{0.5^6}=$）$\sqrt[2]{0.5}=0.707106781\cdots\cdots$ （600音分）

又前实，六自乘，一十一乘方开之，得七律衰法（以乘黄钟长即得林钟长之类）。

林钟 $\sqrt[12]{0.5^7}=0.667419927\cdots\cdots$ （700音分）

---

① “得一律衰法”即得到低律生高一律的生律法，故可用所得之数去乘黄钟之长即得大吕之长，再用此数去乘大吕之长即得太簇之长，直至用此数乘应钟之长得半律黄钟之长，合十二平均律。

② “得二律衰法”即得到低律生高两律的生律法，故用所得之数去乘黄钟之长即得太簇之长，再用此数去乘太簇之长即得姑洗之长……（下同）。

乐律·乐谱

又前实，自乘，立方开之，得八律衰法（以乘黄钟长即得夷则长之类）。

夷则（$\sqrt[12]{0.5^8}=$）$\sqrt[3]{0.5^2}=0.629960525\cdots\cdots$ （800 音分）

又前实，再自乘，三乘方开之，得九律衰法（以乘黄钟长即得南吕长之类）。

南吕（$\sqrt[12]{0.5^9}=$）$\sqrt[4]{0.5^3}=0.594603557\cdots\cdots$ （900 音分）

又前实，四自乘，五乘方开之，得十律衰法（以乘黄钟长即得无射长之类）。

无射（$\sqrt[12]{0.5^{10}}=$）$\sqrt[6]{0.5^5}=0.561231024\cdots\cdots$ （1000 音分）

又前实，十自乘，一十一乘方开之，得十一律衰法（以乘黄钟长即得应钟长之类）。

应钟 $\sqrt[12]{0.5^{11}}=0.529731547\cdots\cdots$ （1100 音分）

半律黄钟 $\sqrt[12]{0.5^{12}}=0.5$ （1200 音分）

再将中根璋“衰法”中六十平均律的计算公式用现代数学公式进行解释和计算如下：

若使之六十律者，亦五分为实，五十九乘方开之，得一律衰法（以乘黄钟长即得包[色]育长之类）。

全律黄钟 $=1$ （0 音分）

色育 $\sqrt[60]{0.5^1}=0.98851402$ （20 音分）

又前实，二十九乘方开之，得二律衰法（以乘黄钟长即得执始长之类，下仿此）。

执始（$\sqrt[60]{0.5^2}=$）$\sqrt[30]{0.5}=0.977159968\cdots\cdots$ （40 音分）

又前实，一十九乘方开之，得三律衰法。

丙盛（$\sqrt[60]{0.5^3}=$）$\sqrt[20]{0.5}=0.965936329\cdots\cdots$ （60 音分）

又前实，一十四乘方开之，得四律衰法。

分动（$\sqrt[60]{0.5^4}=$）$\sqrt[15]{0.5}=0.954841603\cdots\cdots$ （80 音分）

又前实，一十一乘方开之，得五律衰法。

质末（$\sqrt[60]{0.5^5}=$）$\sqrt[12]{0.5}=0.943874312\cdots\cdots$　　（100 音分）

又前实，九乘方开之，得六律衰法。

大吕（$\sqrt[60]{0.5^6}=$）$\sqrt[10]{0.5}=0.933032991\cdots\cdots$　　（120 音分）

又前实，六自乘，五十九乘方开之，得七律衰法。

分否 $\sqrt[60]{0.5^7}=0.922316193\cdots\cdots$　　（140 音分）

又前实，自乘，一十四乘方开之，得八律衰法。

凌阴（$\sqrt[60]{0.5^8}=$）$\sqrt[15]{0.5^2}=0.911722488\cdots\cdots$　　（160 音分）

九律以往，仿此。虽几律，当依此法制之。

这套计算方法虽然和朱载堉的"新法密率"计算法一样，也用了开方的算术，而且所得平均律的生律结果也相同，但在计算步骤上两者尚有如下的不同：

1. 朱载堉的"新法密率"用正律黄钟"2"和半律黄钟"1"的比值 2 作为开方根，故所得的乃是应钟和半黄钟之比值；而中根璋则用半律黄钟"0.5"和正（全）律"1"的比值 0.5 作为开方根，故所得的乃是大吕和正黄钟之比值。

2. 朱载堉的"新法密率"用方根 2 开平方、再开平方、再开立方的方法，求得十二律中高低一律之间的十二平均律比值；而中根璋则用开方根 0.5 开 12 次方的方法，直接求得十二律中高低一律之间的十二平均律比值。

3. 朱载堉的"新法密率"在求得高低一律之间的十二平均律比值之后，用之乘高一律律数得低一律的律数（若用之作低一律律数的被除数即可得高一律的律数），如此求得十二律每一律的十二平均律律数；而中根璋在求得高低一律之间的十二平均律比值之后，除了用之乘高一律律数即可得低一律的律数十二律每一律的十二平均律律数之外，尚有直接用开方法求得十二律中每一律的十二平均律律数，并用同样的方法扩充到求六十平均律。

对于上述用开方法计算出平均律的产生过程，中根璋在《律原发

挥》中尚有如下的记述：

> ……然依三分增损之法①，则仲吕三分益一，亦当再上生黄钟，古所谓“变律”者是也。此从仲吕生来，黄钟长九寸八分六厘九毫有奇（依横黍尺而言之），而与本原黄钟微不同；其长不同在于倍半之外，则其音何得同乎！且视各管衰法②，大吕、夹钟、仲吕、夷则、无射五管者，各前管二千一百八十七分之二千零四十八也；太簇、姑洗、蕤宾、林钟、南吕、应钟六管者，各前管二百五十六分之二百四十三也。如此，衰法不齐，则音声次序岂得平均乎！璋欲令之齐，朝思夕虑，创为之法，虽如京房六十律之多，皆当依此法造之。（中根璋：109）

这里，中根璋首先分析了中国三分损益法仲吕不能返回本原黄钟的原因；又指出了大吕等五律和前律之间是今之所谓114音分的大半音关系，而太簇等六律和前律之间是今之所谓90音分的小半音关系。于是就“朝思夕虑”，终于和朱载堉一样创立了能使之“平均”的新法。

至此我们可以知道，三百多年前由中根璋在《律原发挥》中创立的日本平均律理论，在其形过程中并未受到中国明代律学家朱载堉“新法密率”理论的直接影响。但无可否认，中国三分损益律理论中黄钟不能返本还原回归本律的实际存在，是中根璋探讨平均律理论的直接起因，而中国医学家张介宾的《律原》则是中根璋创立日本平均律理论的催化剂。

参考文献

1. 张介宾：《类经·附翼（卷二）·律原》，见永瑢、纪昀等：《文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆，1986，第776－972～989页。

---

① 即三分损益法。

② 此处的“管”等同于“律”。

2. 中根璋:《律原发挥》,见瀧本诚一编:《日本经济丛书》,日本经济丛书刊行会,1914。
3. 朱载堉:《律吕精义》,见冯文慈点注:《律吕精义》,人民音乐出版社,1998。

日本における平均律理論の由来について

陳応時

日本における平均律の理論は、江戸時代の中根璋の著作『律原発揮』において最も早く見られる。この書には著者が開方の計算方法を用いて求めた十二平均律と六十平均律の二種の律制が記載されている。

中根璋(1662~1733)は数学者で、字は元圭、号は白山・律襲、京師(京都)人である。彼の著した『律原発揮』は中国明代の張介賓の著書『律原』に縁あるものである。

張介賓(1552~1639[一说 1563~1640])は医学者で、字は会卿、号は景岳、山陰(今の浙江省紹興)の人である。彼が天啓四年(1624)に著した47 巻の医学書『類経』は、『類経』32 巻と『図翼』11 巻、『附翼』4 巻から成っており、『附翼』4 巻は『医易』.『律原』.『求正録』.『附針灸諸賦』に分けられている。巻二『律原』は、律解.律原.黄鐘為万事之本.辨黍.律候陰陽相生.隔八隔六相生.三分損益.一律生五音.律呂夫妻母子.声音翻切.候気辨疑.律管.黄鐘生度.步法三種.今制三種尺.古制三種尺.黍法三種尺.黄鐘生量.本量所起.五量正数.我朝斛法.黄鐘生衡.古今衡数不同.五権所起.五権正数.擬古天平法碼数等の26 項目が含まれている。

中根璋は張介賓の『類經.附翼』を読んだ後、その巻二『律原』の題名

をとり、その内容を更に発揮(展開)させて、元禄五年(1692)に『律原発揮』を著した。この書は「律原発揮」.「度解」.「量解」.「衡解」の四章で構成されている。「律原発揮」の章には黄鐘律管之図.十二管長.別十二管長.二因の法.四因の法.三帰の法.逆生の法.本邦十二管名.上下相生論.変調.母子調.本邦俗楽七音之図.楽筝.五音異同.黄鐘実績算法.銭依尺を生ず.本邦旧尺之図.本邦旧尺之図など18項目が含まれている。「度解」の章には黄鐘生度.古今九種之尺図.歩法などの14項目、「量解」の章には黄鐘生量.嘉量図.嘉量算法などの10項目、「衡解」の章には黄鐘衡生.古今衡数不同.斤秤の起率などの16項目が含まれている。

『律原』と『律原発揮』の綱目によると、後者は前者が一つの章で述べていた26項目を4章58項目に拡充しており、内容の上でも明らかに前者よりかなり豊富になっている。更に注意すべきことは、『律原』の著者張介賓は明代の律学家朱載堉の上下相生.候気.律管.度量衡等に関する論述を多く引用しているが、朱載堉の『律呂精義』に言及した際、その『律呂精義』において極めて重要な"新法密率"(十二平均律)とその計算方法については紹介していないことである。『律呂精義』中に見えるその他の数値に関しては、書の中で「三制図径之数及十二管詳数具載本書、玆不備録(三制図径之数及び十二管の詳しい数は本書に記載されているので、ここには載せない)」として、読者に原書を参照するよう求めている。しかしこの時、朱載堉の『律呂精義』は日本には伝わっていなかったようで、中根璋は「未だ『律呂精義』を見ず」という状況のもとで、中国の三分損益法が出発律の黄鐘に返ることができないということに対し、「朝に思い夕に慮る」と思い考えめぐらした後、遂に『律原発揮』において、開方の方法で運算して求める平均律理論をうち出した。この理論は、中国から日本に伝わった、黄鐘律が本の律に返ることができない三分損益の十二律を、十二平均律に変え、「京房が六十律の多きが如と雖」、また「此法に依て之を造り」、京房の"三分損益六十律"を"六十平均律"に変えたものである。

従って、三百年以上前に中根璋が『律原発揮』の中で創りだした日本の平均律理論は、その形成過程において、中国明代律学家、朱載堉の"新法密率"理論の直接的な影響を受けていなかったことがわかる。しかし中国三分損益律理論における黄鐘が出発律に返ることができないという事実が、中根璋の平均律理論を探求する直接的な起因となり、中国医学者張介賓の『律原』が、中根璋が日本の平均律理論を打ちたてる触媒となったということは否定できない。

《仁智要录》与《三五要录》的唐乐调子问题再考

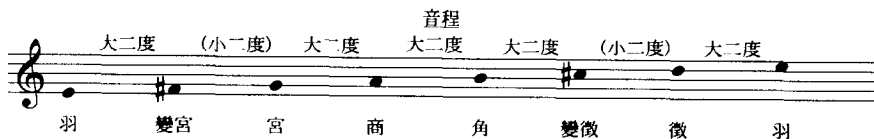
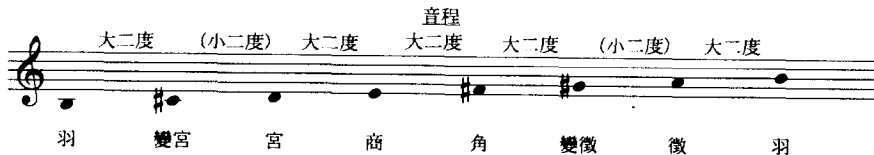
吴国伟

"唐乐"是日本雅乐中一个乐种,主要是指公元6世纪至9世纪期间从中国传到日本的燕乐或俗乐。另外,亦有部分唐乐是日本人模仿中国传来的燕乐或俗乐而创作的。《仁智要录》与《三五要录》是研究日本早期唐乐的两部重要乐谱集。这两部乐谱集都是由藤原师长(1138-92)於1177年后编纂而成。《仁智要录》所收录的是十三弦乐筝的乐曲;而《三五要录》所收录的则是四弦四相(柱)曲项琵琶的乐曲。这两部乐谱集除了乐谱以外,亦详细阐释了乐器的调弦和各个乐调的结构。

虽然由藤原师长所编成的《仁智要录》与《三五要录》的原本已经散佚,但两部乐谱集均有不少抄本传世。本文是以收藏於日本上野音乐学园日本音乐资料室的乐岁堂本《仁智要录》和收藏於日本宫内厅书陵部的伏见宫家本《三五要录》为主要参考蓝本。

《仁智要录》与《三五要录》各有十二卷。《仁智要录》的第四卷至第十卷和《三五要录》的第五卷至第十一卷都是唐乐的乐谱。而《仁智要录》的第一卷及《三五要录》的第二卷则详细记述了各个调弦和调子的结构。由于藤原师长并不是只以七声十二律的名词,而是以横笛谱谱字的音高作为解释调弦及调子结构的工具,所以我们可以从这

两卷的记述中清楚得知每个乐调及调弦的结构，包括每一个音的音高。有关唐乐横笛及其谱字音高的研究，请参考阿伦·马列特（Allan J. Marett）的博士论文“Hakuga's flute score: a tenth - century Japanese source of‘Tang - music’ in tablature（Marett 1976）或学术杂志 *Musica Asiatica I* 中的论文“Tunes notated in flute - tablature from a Japanese source of the tenth century”（Marett 1977）。

以下我将根据日本学者远藤彻于2002年所做的研究（远藤2002）与中国历史典籍中的记载，尝试探讨用於《仁智要录》与《三五要录》的唐乐中一种类似“下波音”（lower mordent）的装饰音与中国七声音阶的关系，其中又以讨论用于“商”音的下波音为主。由于两部乐谱集一共记载了超过一百首唐乐乐曲，我不可能在本文把每一首乐曲都详细分析和讨论，所以我选择了属于盘涉调的“千秋乐”和平调的“万岁乐”作为讨论的例子。我之所以选择盘涉调和平调的乐曲作为例子是因为我相信这两个调子在12世纪的日本基本上仍保存着中国唐代的结构。请看图一和图二这两个调，它们分别是《仁智要录》与《三五要录》所记载的平调和盘涉调。这两图清楚说明这两个调的音阶均为正声调音阶。

图一：《仁智要录》与《三五要录》所记载的平调

图二：《仁智要录》与《三五要录》所记载的盘涉调

七声：宫 - 商 - 角 - 变徵 - 徵 - 羽 - 变宫 - 宫
音程：（大二度）（大二度）（大二度）<u>（小二度）</u>（大二度）（大二度）<u>（小二度）</u>

图三：正声调音阶七声的音程关系

在此我先要说明一点,上图平调和盘涉调中的宫、商、徵等七声的名称和它们的位置是以中国传统的乐调理论,而不是以记载于《仁智要录》和《三五要录》的12世纪日本乐调理论为基础而定的。从《仁智要录》和《三五要录》的阐述中我们清楚知道12世纪时日本人把所有唐乐乐调的调首(第一个音)全称为“宫”,不管这个调是宫调、商调还是羽调。这很明显是一种误解,因为根据《唐会要》等中国典籍的记载(王溥约961:615-8),平调和盘涉调本身都是羽调,即调首应为“羽”而不是“宫”。

日本学者远藤彻曾经对《三五要录》所收录的唐乐中出现的下波音做了一次详细的统计和分析(远藤2002)。研究的结果显示这种下波音经常出现在调子的徵和宫这两声上。举例说,平调的所有乐曲一共用了五百八十九个下波音,有百分之三十八点三(即二百二十五个)是用于徵音,而有百分之四十三点三(即二百五十四个)则用於宫音(远藤2002:212(iv))。另外,这种下波音亦普遍用于商音之上,惟其使用频率以及数目方面都不及徵和宫这两声。这种情况在平调、盘涉调和黄钟调的唐乐乐曲中特别明显。例如平调乐曲中的五百八十九个下波音里面有一百零八个是用在商音上的(远藤2002:212(iv))。

从中国正声调的结构来看,这种下波音出现在徵和宫这两声上是合情合理的。《三五要录》的琵琶谱字清楚指出这种下波音的辅助音(auxiliary note)跟主音是一个小二度的音程距离,所以当这种下波音出现在徵和宫这两声时,它的辅助音刚好落在变徵和变宫这两个音之上。《万岁乐》是平调的乐曲,而平调的徵音是D。在这里可以看到一个用于徵音的下波音(见《万岁乐》译谱),它的辅助音刚好落在变徵的C#上。另外,这是一个用于宫音(即G)的下波音,它的辅助音则落在变宫的F#上。

《千秋乐》的情况也是一样。《千秋乐》是盘涉调的乐曲,它的徵音是A,而变徵音是G#。从译谱中可见用于徵音的下波音中的辅助音正好落在G#上(见《千秋乐》译谱)。同样,用于宫音(即D)的下波音中的辅助音亦正好落在变宫的C#上(见《千秋乐》译谱)。

问题是这种下波音亦常用于乐曲中的商音，尤其是平调、盘涉调和黄钟调的乐曲。《三五要录》的琵琶谱字明确指出就算是用于商音的下波音，它的主音与辅助音的音程距离也是小二度。可是我们知道正声调音阶的宫音和商音是一个大二度的距离，那就是说用于商音的下波音中的辅助音是落在宫音和商音之间，而这个辅助音就自然成为一个调外之音。

请再看《万岁乐》的五线谱译谱。我们可以清楚见到这里有不少G#的音（见《万岁乐》译谱）。乐曲中的G#全部都是用于商音的下波音中的辅助音，而它亦是平调的宫（G）和商（A）两个音之间的音。

至於《千秋乐》方面，我们可以在译谱中找到一个D#（见《千秋乐》译谱）。这个D#也是用于商音的下波音中的辅助音。同时，它亦是盘涉调的宫（D）和商（E）两个音之间的音。

到底我们应该怎样理解这些调外之音呢？其实我在1996至98年写硕士论文的期间已经留意到《仁智要录》和《三五要录》的唐乐曲中有一些调外之音，当中不少调外之音都是来自这种下波音的辅助音。不过当时我认为这些装饰音是唐乐传到日本后因日本人对中国乐理的误解而产生的（Ng 1998:173～4）。可是，当我在这两年再次详细阅读中国典籍中有关隋唐音乐的记述后，我认为有必要对日本唐乐里的下波音的用法和意思作从新的思考。

从沈约（441～513）的《宋书》（约494年）以及房玄龄（578～648）等的《晋书》（约649年）的记述中，我们清楚知到荀勖（289年卒）所造的十二支笛的每一支都可以奏出三种音阶，它们分别是正声调、下徵调和清角调音阶（沈约 约494:215～7）（房玄龄等 约649:483～5）。这些记录证明在公元3世纪时的中国最少有三种音阶被广泛应用。而魏徵（580～643）等的《隋书》（约630年）亦指出公元6世纪时隋室曾对使用正声调和下徵调作过详细的讨论。正声调音阶和下徵调音阶的唯一分别是下徵调音阶的角与变徵之间是一个小二度的音程，而变徵与徵之间就变成一个大二度的音程。简单来说，下徵调音阶的结构相等于现在西方音乐的大调音阶。

七声：宫 － 商 － 角 － 变徵 － 徵 － 羽 － 变宫 － 宫
音程：（大二度）（大二度）（小二度）（大二度）（大二度）（大二度）（小二度）

图四：下徵调音阶七声的音程关系（请与图三比较）

根据《隋书·牛弘传》的记载，公元5世纪末至6世纪初时很多音乐都是主要以下徵调音阶去解释的，例如正声调音阶的黄钟之宫调不以黄钟却以林钟为调首（魏徵等约630：1308）。

图五：黄钟之宫调（假设黄钟的音高是C）（正声调音阶）

图六：黄钟之宫调以林钟为调首後的调（乐调变成下徵调音阶）

当时的音乐可以这样解释是因为正声调音阶和下徵调音阶存在着一个很特别的关系。如果把正声调音阶中的徵音变成是调首的话，我们就可以在不改变调中七声音高的情况下将这个调变成下徵调音阶。例如图五的黄钟之宫调是CDEF#GAB。如果把G看成是调首的话，这个调就变成GABCDEF#，而其音阶结构正好是一个下徵调（请参考图四）。

按《隋书·音乐志》的记载，宫廷中有一些官员对使用下徵调音阶理论极为不满，当中包括郑译（公元6世纪人）、苏夔（公元6世纪人）、牛弘（545～610年）等人。他们要求隋文帝（581～605在位）不要使用下徵调音阶理论而改回使用传统的正声调音阶理论。除了《牛弘传》记述了牛弘反对用徵音为调首的意见之外，《音乐志》亦记载了郑译和苏夔的类似见解：

引文一:

案今乐府黄钟,乃以林钟为调首,失君臣之义。清乐黄钟宫,以小吕[①]为变徵,乖相生之道。今请求雅乐黄钟宫以黄钟为调首,清乐去小吕,还用蕤宾为变徵(魏徵等约630:347)。

《音乐志》记载隋文帝最后听取了何妥(公元6世纪人)的建议用黄钟一宫(魏徵等约630:347~8),可是文中并没有说明用的是什么音阶。不过,沈括(1031~95)的《补笔谈》(约1095年)却清楚指出十一世纪时的燕乐二十八调的音阶是正声调音阶(沈括约1095:292~3)。所以我有理由相信郑译等所提倡的意见就算不是在隋初也是在隋朝后期或唐朝初期被采用。以下我会用平调和盘涉调作为例子,尝试说明在公元6世纪前后所出现的这种音阶理论的变化。

在解释本图(图七)之前请先让我说明一点,《隋书》中经常提到"以徵为调首"这个讲法,但到底是不是把徵声直接改为或称为宫则仍然是一个疑问。我把图七"过程一"中的"徵"直接在"过程二"改称为"宫"只是为了方便解释而已。

根据图七的分析,我有理由相信用于《仁智要录》和《三五要录》的唐乐中那个位于宫音和商音之间的调外之音是下图"过程三"中升了半个音的变徵音。这个音是由下徵调音阶理论转回正声调音阶理论时所产生的一个调外之音。大家都知到日本官方第一次派遣遣唐使来中国学习中国文化的年份是公元630年(王勇与中西进编1996:58),而郑译等提倡废除下徵调音阶理论的时间约在公元582年左右。假设正声调音阶从新获得重用的时间是6世纪末或7世纪初的话,那日本遣唐使来中国学习唐乐的时候应该是正声调音阶刚刚恢复其重要性的时候。也许当时日本人在中国学习音乐时未有注意到这个理论的变迁,虽然理论上学的是正声调音阶,但实际上乐曲却仍然保留着下徵调音阶或上图"过程三"中那种依然把徵用作为调首的"未完全"正声调音阶的特点。我有这样的看法是因为从下徵调音阶理论

① 十二律中并没有小吕这一个律,但学者一般同意小吕即大吕(张1974:166)。

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
	盘涉调	D	(D#)	E		F#		G#	A		[B]		C#	D	(D#)	E
	平调	G	(G#)	A		B		C#	D		[E]		F#	G	(G#)	A
过程一	在传统正声调音阶的结构下两调的七声关系	宫		商		角		变徵	徵		[羽]		变宫	宫		商
过程二	在六世纪时徵音普遍被当成为调首(下徵调音阶)	变徵		徵		羽		变宫	宫		[商]		角	变徵		徵
过程三	郑译等要求把第四度音升高半音(去小吕，还用蕤宾为变徵)		变徵	徵		羽		变宫	宫		[商]		角		变徵	徵
过程四	传统的正声调音阶恢复其重要性宫(七世纪以后?)	宫	?	商		角		变徵	徵		[羽]		变宫	宫	?	商

□=两调的主音（羽）　　( )=日本早期唐乐中用於宫音和商音之间的调外之音

图七：从下徵调音阶理论改回正声调音阶理论的过程

(过程二)改回正声调音阶理论(过程四)的过程中基本上只牵涉到七声音阶名称的改变(过程三中那个额外的音例外)，但对乐调甚至乐曲的实际音高并不会产生影响，因此原有的乐曲不需要因为这种音阶理论的改变而被大幅修改或被废除。

各位可能会问《仁智要录》和《三五要录》是在12世纪后期，即日

本停止派遣遣唐使后两百多年才编成①，到底这两部乐谱集所载的内容是不是真的能够反映四百多年前中国的音阶理论呢？无疑，《仁智要录》和《三五要录》是藤原师长于12世纪后期所编成，但藤原师长只负责编纂而没有创作，我相信记载于这两部乐谱集的不少乐曲都是已经流传已久的乐曲。再者，这种下波音亦见于由源博雅(918～80)在966年所编成的《博雅笛谱》的唐乐曲中。综合林谦三(林1960)、阿伦·马列特(Marett 1977)和远藤彻(远藤2000)的研究，可以知道用于《博雅笛谱》的唐乐曲中的下波音和用于《仁智要录》和《三五要录》唐乐曲的下波音是有着相同的特性的。由于《博雅笛谱》的成谱年份只在中日官式交流结束后的七十余年，因此《博雅笛谱》所记载的唐乐乐曲应该仍然能够反映不少中国音乐的理论。

虽然不少中国学者都曾经对唐代的音乐理论以及燕乐二十八调做过详细的研究，但大部分都只是以中国的历史和音乐典籍作为主要的参考资料。我这里的研究显示虽然唐代的燕乐和俗乐在传到日本后出现了不少变化，但我们仍可从日本的早期唐乐中略窥中国唐代乐理的一二。另外，位于宫和商之间的调外之音也许可以为“应声”的研究提供一个额外的参考资料。虽然多年来中国音乐学者不断对记载于《隋书·音乐志》的应声(魏徵等 约630:346)作过多方面的研究，但对应声的真伪及其在音阶中的位置仍然有著不同的意见。当中不少学者认为应声是位于正声调音阶中宫和商之间的位置，持有这种看法的学者包括林谦三(林 1936)和张世彬(张 1974)。不过他们的讨论大多数以文献典籍的记录为主而欠缺了声音的资料，也许日本早期唐乐乐谱中的这个调外之音可以为林、张等的意见提供一个音乐的佐证。

然而，我这个研究现在还处于刚刚起步的阶段。如果要提出一个更详细与明确的结论的话，就必需对记载于《仁智要录》和《三五要录》的其他乐调及乐曲进行更深入的研究。另外，除了《博雅笛谱》、《仁智要录》和《三五要录》外，日本仍然保留著不少早期雅乐乐谱的抄本，例如记载五弦琵琶乐曲的《五弦谱》(公元8～9世纪成谱)、记

---

① 日本在894年派出最后一队官方的遣唐使(王勇与中西进编 1996:64)。

载横笛乐曲的《基政笛谱》(公元1138前成谱)等。这些乐谱也甚具研究价值。其次,我们亦不可以忽略20世纪初在中国被发现,但现存于法国的《敦煌琵琶谱》(公元933年前成谱)。如果《敦煌琵琶谱》的乐曲中也有着类似的调外之音,我便有理由相信这种调外之音的用法是源自中国而不是产生于日本。

参考文献

中国史籍文献(按姓氏拼音排序)

1. 房玄龄等:《晋书》(约649),中华书局,1974。
2. 沈括:《补笔谈》(约1095),载《新校正梦溪笔谈》,中华书局,1975。
3. 沈约:《宋书》(约494),中华书局,1974。
4. 王溥:《唐会要》(约961),中华书局,1955。
5. 魏徵等:《隋书》(约630年),中华书局,1973。

中文参考资料(按姓氏拼音排序)

6. 林谦三:《隋唐燕乐调研究》,商务印书馆,1936。
7. 张世彬:《中国音乐史论述稿(上)》,友联出版社,1974。
8. 王勇与中西进编:《中日文化交流史大系(10)》,浙江人民出版社,1996。

英文参考资料

9. Endō Tōru(远藤彻): *Bimodality in the Japanese toogaku mode ichikotsu - choo*. Paper presented in the 2001 Pacific Neighborhood Consortium. City University of Hong Kong, Jan 2001.
10. Marett, Allan J.: *Hakuga's flute score: A tenth - century Japanese source of 'Tang - music' in tablature*. PhD diss. Cambridge: University of Cambridge. 1976.
11. *Tunes notated in flute - tablature from a Japanese source of the tenth - century. Musicia Asiatica* I:1 -59. London: Oxford University Press. 1977.
12. Ng Kwok - wai: *Modal Practice in Japanese Tōgaku of the Late Twelfth Century: Its Relationship to the Modal Theory of Tang - period China* (A. D. 618 -907). Unpublished MA thesis. Tokyo: International Christian University. 1998.

日文参考资料(按姓氏的黑本式拼音排序)

13. 遠藤徹:「竜笛旋律のなかの「由」の痕迹」『東京学芸大学紀要　第二部门　人文科学　第五十一集』東京:東京学芸大学。185~196頁。2000年。
14. 「楽琵琶の左手の技法と調子の関連—『三五要录』の分析による」『東京学芸大

学紀要　第二部门　人文科学　第五十三集』東京:東京学芸大学。203 ~ 212 (viii)页。2002 年。

15. 林謙三:「博雅笛譜考」『東洋音楽選書(十):雅楽—古楽譜の解読—』東京:音楽の友者。1969 年。

『仁智要録』と『三五要録』におけろ唐楽調子再考

唐楽は日本の雅楽の一種類だといえる。主に紀元6世紀から9世紀までの期間に中国から日本に伝えられた宴会用の音楽をさす。しかし、唐楽の一部分は日本人が中国の燕楽をまねて作り出した物だ。本文は主に「仁智要録」と「三五要録」〔12世紀の末に、藤原師長(1138 - 92)によって編纂された楽譜集〕の中で使われたあるモルデンテ(lower mordent)という演奏技法と調子の関係について論じた。

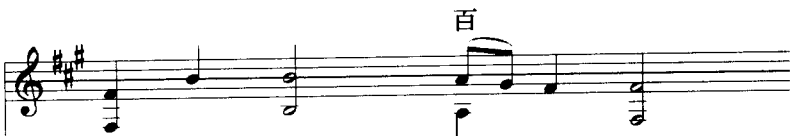
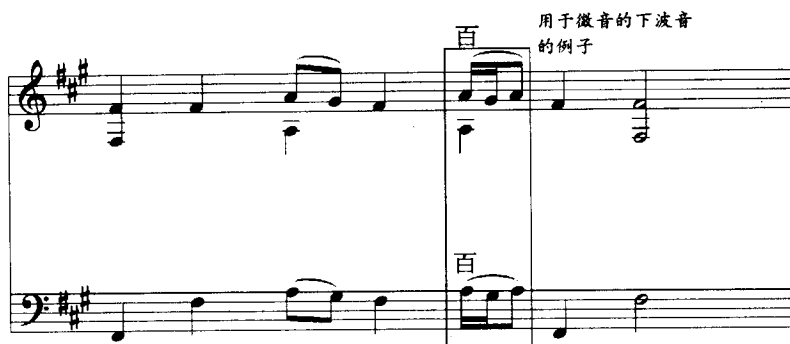
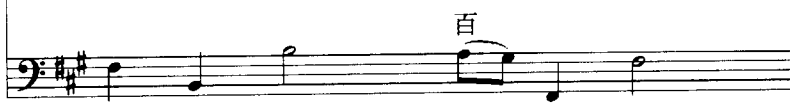
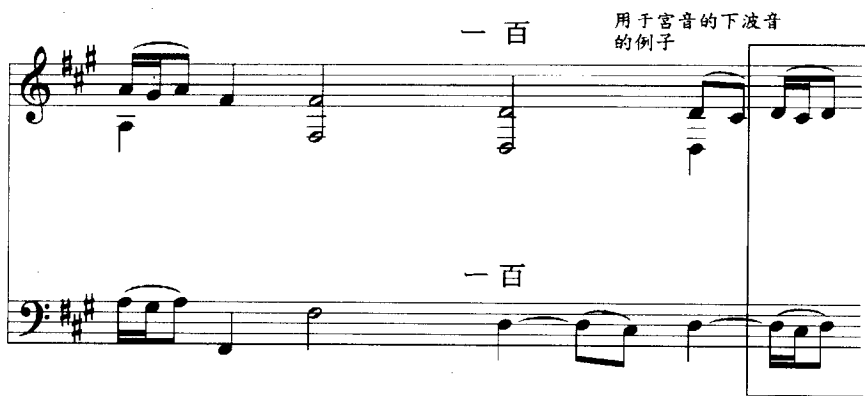
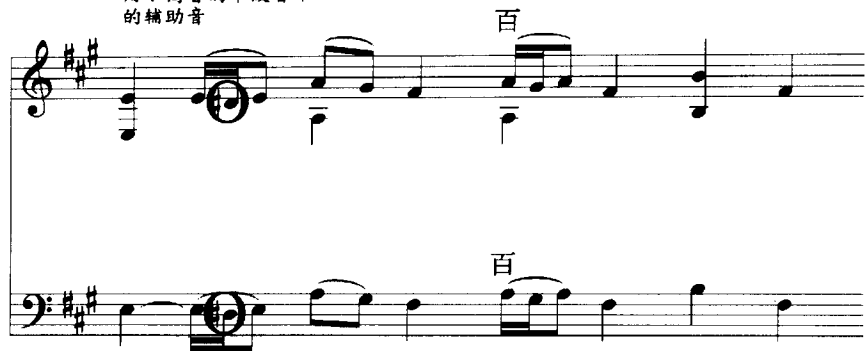
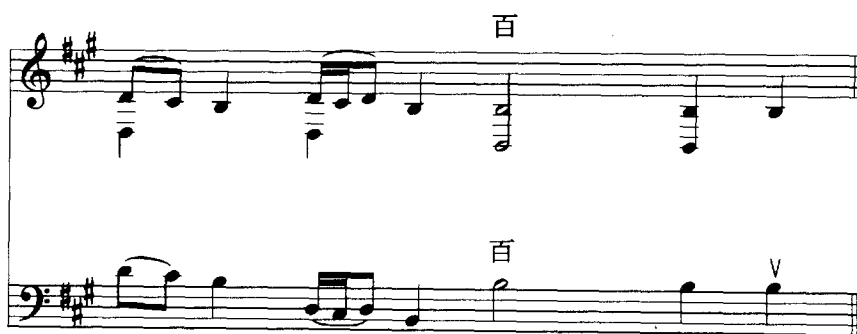
「仁智要録」と「三五要録」はそれぞれ12巻がある。主として、日本で12世紀の末に唐楽、高麗楽と催馬楽を記録して、中には唐楽が大多数をしめて、楽曲の数は百首を超えた。「仁智要録」は十三弦の楽箏についての楽譜集で、それに対して、「三五要録」は四弦四相(柱)、首が曲がる琵琶についての楽譜集だ。二つの楽譜集の中に、記録された楽曲はほぼ同じで、それに加えて、記録された同じ名前の楽曲のメロディーもほぼ同じだから、この二つの楽譜集はふつう姉妹編といわれる。

「仁智要録」と「三五要録」のなかに、ともに唐楽の楽譜にある西洋音楽にいわゆる「下波音」という演奏技法によく似ている技法が記録されていた。そして、こういう「下波音」によく似ている飾り音は中

国調子の七声の中で、いくつかの「声」と微妙な関わりを持っているようだ。日本学者林謙三(1899－1976)は60年代の初期、「博雅笛譜」(966)を研究した時、すでに唐楽の楽曲の中で、いつも下波音によく似ている飾り音が出現すると言うことを発見した。そして、これらの飾り音は主にその楽曲の調子の「宮」、「商」と「徵」という三つの声の中で使われて、中には「徵」の中で使われる場合がもっとも多くて、次は「宮」、最後は「商」という声だ。(林1969:298－300)オーストラリアの学者 Allan J. Marettが70年代に「博雅笛譜」を研究していた時も林氏の研究とほぼ同じ成果を上げた。(Marett1972:10－12)。

最近は日本の学者遠藤徹が林氏の研究をもとにして、「三五要録」に記録されたすべての唐楽楽曲の下波音について、詳しい統計と分析を行って、結果として、こういう飾り音も「三五要録」の唐楽曲の「宮」と「徵」という二つの声の上に頻繁に出現した。そして、「商」と言う声の上に出現する場合も少なくない。特に唐楽の「律」という系統楽調に属する楽曲が最も多い。(遠藤2002:209－210)。

こういう下波音の主音と補助音の間に、音種は短二度という関わりだから、正声調音階の「宮」と「徵」という音の中に使われる時、その補助音はちょうど「変宮」と「変徵」という音とぴったり合う。しかし、「商」と言う音、あるいは別の音の中に使われた時、調子の外の音が生じがちだ。筆者は修士論文を書いた時、すでにそれらの調子外の音に気がついたが、当時それらの飾り音は日本人が中国の楽調にたいする誤解として扱われるが、それとも唐楽が日本に伝わった後、日本で新しく生まれたものとして扱われた(Ng1998:173)。しかし、中国の隋唐時代(隋の時代:581－618;唐の時代:618－907)に音楽に関わる文献と記録をしっかり読んだ後、筆者はこれらの下波音の使い方について新しい見方を持つようになった。本文は平調の「万歳楽」と盤渋調の「千秋楽」を例にして、遠藤徹の研究成果と中国の歴史文献の記録もくわわって、「宮」、「商」と「徵」という三つの声の中で使われる下波音と中国の楽調理論との関係について説明しようと思う。

千秋乐

乐律·乐谱

百
百
百
百

万岁乐

'O' =
用于商音的下波
音中的辅助音

百

用于徵音的下波
音的例子

仁智
要录

三五
要录

百

百

用于宫音的下
波音的例子

百

同

百

同

百

百

百

百

3

百

百

百

百
百
百
百
百
百

十九世紀日本の音楽図像学

——その代表例と、活用時に注意すべきことについて——

蒲生郷昭

「音楽図像学」という日本語は、たとえば"Musical Iconography"といった欧米語を翻訳したものである。けれども、絵画などを史料に用いる研究は、musical iconographyという概念が導入され、音楽図像学という訳語が使われるようになるよりはるか以前から、日本で行われていた。その点は中国でも同様かと思うが、この発表では、そういう研究の、日本での早い例のいくつかを紹介し、かつそれらを利用するときに注意すべきことを述べる。

まず、「図像」という言葉は、8世紀半ばに成立した『大安寺伽藍縁起流記資材帳』に、早い用例がある。日本語の「図像」は、元来は仏教用語であり、いまの文献にあるのは刺繍だが、ふつうは、仏菩薩の像などを描いた白描画を意味した。そして、9世紀以来、多くの「図像」研究が重ねられている。それらは、「図像」が何を表しているか、どういう意味を持っているのかということを、経典、儀軌等を使いながら明らかにしようとするものである。仏教美術史では、近代になってキリスト教の図像学の概念が入ってから、そういった研究

を、図像学とか図像解釈学と呼ぶようになった。音楽図像学という訳語の中の「図像学」の部分は、この仏教美術史の用語を利用したものに相違ない。

ところで、音楽学の分野では、歴史研究のための史料として絵画などを活用することも、音楽図像学に含まれる。というよりむしろ、それこそが音楽図像学である、と考えられているようでさえある。発表者自身にしても、研究に際しては、これまでもっぱらその態度で、美術作品と接してきた。けれども、日本美術史の分野では、そういう研究方法を図像学と呼ぶことはなく、「美術資料論」などといっているという。音楽学と美術史学という、たがいに近い関係にある両分野で、図像学という言葉を共通に使っていながら、その概念が、基本的なところで相違しているのは、好ましいことではない。

「図像」という言葉は、中国で古くから使われていて、それが日本にもたらされたものである。しかし、発表者はその原義や、現代中国の宗教学や美術史学などでの使われかたについて何も知らない。ぜひお教えいただければと思う。

絵が描かれる重要な目的の一つに、記述あるいは記録ということがある。文章では表現しにくい音楽上の事がらを絵によって示すことも、ごく早い時期からおこなわれていた。狭い意味での美術作品には含まれないかもしれないそれらの絵も、史料としての重要性の点では、けっして美術作品に劣るものではない。ここで、まず二つの、よく知られた例を見ていただく。【OHP 1、2】

17 世紀になると、音楽記事を多く含むさまざまな文献が、刊行されるようになる。そこには、絵を多用したもの、あるいは絵を主体としたとさえいえるものも、すくなくない。

たとえば、17 世紀半ばに、『訓蒙図彙』という図解百科事典が刊行された。著者の中村惕斎は、その自序で「古文献に書かれているものをくわしく知ろうとするときは、まずその物の名を学び、その形を知ることだ。それには図によるのが早道だ」という意味のことを述べている。記述手段としての絵の有用性を、明確に主張している

のである。同書の巻8には、約30件の楽器が含まれている。【OHP 3】

『訓蒙図彙』の評判に誘発されて、その後いくつかの『なになに訓蒙図彙』が刊行されたなかに、17世紀末の『人倫訓蒙図彙』がある。これは、各階層にわたって、さまざまな職業にたずさわっている人の様子を絵と文章で示したもので、ほうぼうで引用されているお馴染みのものもすくなくない。【OHP 4】

18世紀はじめに、やはり絵入りの百科事典である『和漢三才図会』が刊行される。明代中国の『三才図会』を手本にした大部のもので、音楽関係の絵も、その巻第16の「芸能」と第18の「楽器類」の巻に、多数掲げられている。庶民生活史料集成の翻刻では、それらの絵を巻ごとにまとめて、その巻の目次のようにしているから、絵だけを見るためにはそれが便利である。【OHP 5】

1800年に刊行された『集古十種』85冊には、「楽器之部」6冊が含まれている。これは、当時伝存していた多数の古楽器と伎楽面の絵を所蔵者別に掲げ、寸法や色彩の種類などを記入したものである。【OHP 6】

17世紀以降出版された文献には、楽器や音楽場面を描く絵を多く含むものが、ほかにもすくなくないのだが、それらについては省略して、ここから本日の本論に入る。

19世紀の前半には、いわゆる「風俗史の考証家」が、さまざまの著書を成立させている。その中にあって、山東京伝(1761~1816)と喜多村信節(1783~1856)の二人が、絵画史料を活用した重要な成果を残している。

まず、山東京伝は、1804年に『近世奇跡考』を、1814年から15年にかけて『骨董集』上中下を著す。いずれも都市の庶民の風俗を、古い文献や絵画を引用しながらさまざまに考証したものである。

絵画史料を使ったことについて京伝は、『近世奇跡考』の「凡例」で、「通俗的な本や絵画にも、歴史史料となりうるものがすくなくない」と述べている。

彼は、もう一つの『骨董集』でも、「昔の文章が分かりにくくても、古い絵と突きあわせると、疑問が解けることが多い。男女の身なりや衣服、道具の類まで、昔の実際を知るためには、古い絵にまさるものはない。」という。

京伝は、この『骨董集』に「三線(サミセン)、鼓弓の古製」という一項を設け、短い本文とは別に、古い図像を五件引用してコメントをそえている。音楽図像学の立場からは、同書のなかでも、もっともよくまとまった、注目すべき項である【OHP 7】。

ここで京伝は、たとえば、右上の三味線の天神部分が、大きく後方に折れ曲がっていたり、先端がとがっていたりしていることについて、絵の左脇に、「琵琶に似ていて、いまと大いに違っている」と書いている。これは、重要な指摘である。しかし、『骨董集』のこの項については、発表者は、すでに「初期の三味線を絵画に見る」という論文でくわしく述べているので、ここでは、同じ図像の右脇に、三味線を弾いているのは美少年だともいっていることを繰りかえすにとどめておく。そのコメントをめぐって、旧稿に補足することがあるからである。

その補足は、発表の最後ですることにして、ここでは『骨董集』のこの絵を使って、少し違った事実を指摘しておく。それは、図像の模写を掲げている古文献の翻刻は、その多くが原本での図像部分の割付けを変更していること、それにもかかわらず、近年のものを除き、その事実を断っていないことである。図像部分の割付けの変更は、本文の字詰めの変更などとは違って、ときに大きな問題を生じさせる。

たとえば、百家説林の翻刻で『骨董集』のこの絵を見てみよう【OHP 8】。図像相互の位置関係と寸法関係、それに図像とコメントとの位置関係が変えられている上に、三味線の撥では、図像そのものに加筆が施されている。この場合は、位置関係が変えられたとはいっても、図像とコメントとの対応を読みまちがえる心配は、まずない。しかし、コメントのルビが省略され、文字づかいも一部変更

されている。さらに、模写を担当した岩瀬京山の名も、省略されているのである。

【OHP 9】この有朋堂文庫での翻刻は、割付けの変更はないものの、胡弓を弾く女性の着物の裾の下方部分が切りとられてしまっているし、コメントの影印が不鮮明で、ほとんど読めない箇所もある。

【OHP 10】その点、日本随筆大成での翻刻は、きわめて良質である。それでも、左下隅の「骨董上編中二十一」という丁付けなどが省略されている、ということがある。

こういった問題は、最近では大幅に改善されている。しかし、少し前までは、きわめて多かった。複数の図像と、それらのキャプションやコメントとの位置関係が変えられたため、その対応が分かりにくくなっていたり、極端な例としては、後に示すような、二つの図像とキャプションとの対応関係が逆になってしまっている場合さえ存在する。

これは図版だけの問題ではないのだが、どの文献を利用するにしても、複数種の翻刻があるものについては、1 種類の翻刻のみに頼るのは避け、それらを見くらべる必要がある。いな、翻刻を見くらべるだけでは不十分な場合さえある。マイクロフィルムでも紙焼き写真でもよいから、底本での割付や模写の実態をぜひ確認すべきなのである。

『骨董集』でいえば、できることなら翻刻ではなく、文化 11、12 年の木版本を見ることが望ましい。もっとも、文化版でさえも、それを見た著者の京伝は、きわめて不本意な割付けにされてしまったと感じたのではないかと、発表者は想像している。

ついでにここで触れておくと、『骨董集』の場合には存在しないのだが、多色と単色という問題がある。口絵や挿し絵として描かれた絵の場合、原本では多色なのに、影印本や翻刻本で見ると単色刷り、つまり白黒になっている、それにもかかわらず凡例でそのことを断っていない、というものが、思いのほか多いのである。色彩があるのとないのとでは、印象がまったく違うし、分かりやすさの点から

も、単色は多色にはるかにおよばない。

実例をあげる【OHP 11】。文政版『歌曲時習考』の三曲合奏の絵は、随所で引用されている。しかしそれら引用の大部分は、単色刷りである。文政版『歌曲時習考』は影印本があり、この絵も、それによって容易に見ることができる。しかしそこでも単色刷りである。

これを、原本でなくても、たとえば『日本音楽大事典』の折り込み口絵の小さなカラー写真と対照してみるとよい【OHP 12】。その結果、印象が一変するであろう。たとえば、単色刷りでは黒っぽくしか見えない床は、ごく小さな部分写真からでも、赤い布が敷かれているに相違ないことが分かるのである。

色彩の有無によって、図像の形状が変わるわけではない。けれども、さきほどの位置関係や寸法関係などのこともあるわけだから、古文献を利用するに当たっては、たとえ新しい影印や信頼できる翻刻があるものであっても、口絵や挿し絵だけは、いちおう原本で確かめるのが安全だと思う。

では、もう一人の喜多村信節について述べる。彼は多くの著述を残したが、音楽図像学ということからすると、『画証録』と『筠庭雑考』の二つが重要である。

まず『画証録』は、1839 年の自序をもちながら、1908 年まで出版されることがなかったものである。その自序のなかで信節は「事物の変遷には、どのようにくわしく文章で説明されていても理解できないのに、絵を見ればたちまちわかるものがある」といって、京伝と同じように絵画史料の有用性を強調する。『画証録』という書名が、何よりも雄弁に、信節のその認識を物語っている。けれども、音楽場面の図像の引用は、多くない。

つぎに、1843 年の自序を持つ『筠庭雑考』を取りあげる。この書は5 巻からなるのだが、2 種類ある活字翻刻は、なぜか、ともに巻四までしか収録していない。しかし、国立国会図書館蔵の写本 2 本のうちの1 本は、五つの巻すべてを備えているうえに、同図書館の所蔵目録に「自筆本」と記載されているので、ここではそれによって述

べる。

この『筠庭雑考』には、箏や胡弓などの項も設けられているが、引用図像の数では、「三弦」の項その他での三味線と、「笠頭巾帽子種々」での尺八が多い。とくに三味線については、考証も詳細で、描かれかたに対して疑問を提出するなど、「史料批判」もしている。また、さきほどの山東京伝による「美少年」というコメントに対する批判も見られる。

胡弓の項では、その楽器の演奏図につづけて、二つの外国楽器、すなわちバラライカとケレブコの図像を『環海異聞』から引用しているのが興味を引く。ただし、この二つの絵については、いくつかの問題がある。ここでは二つのこと、つまり、弦の数と翻刻での割付けについて指摘したい。

まず、弦数について【OHP 13】。原拠の『環海異聞』での両楽器の絵は、2 種類の活字本で見ると、きわめて正確に描かれているという印象を、発表者は持つ。このOHPでは分かりにくいのだが、弦数についても、バラライカは2 弦に、ケレブコは4 弦に、いずれも明瞭に描いている。なお、バラライカがここではパライカと書かれていることについては省略する。

ところが信節は、バラライカでもケレブコでも3 本の弦を描いている【OHP 14】。ケレブコでは、4 個の糸巻きをはっきりと写しとっているにもかかわらず、である。さらに信節は、バラライカの二個の糸巻きを棹頭部の湾曲として描き、ケレブコでは駒と緒止板をまったく描いていない。そして、弦数のことは、とくに問題にしていない。

彼が見た『環海異聞』の写本の絵は、発表者が見た活字本の図版と違って、非常に不正確な模写だったのだろうか。たんに信節の模写が粗雑なだけとは考えたくないのだが、どうであろうか。

もう一つの問題点、翻刻での割付けについて。2 種類ある翻刻本でのこの部分には、ともに重大な校正漏れがある。

まず百家説林本では【OHP 15】、ケレブコとその弓の絵が上下逆

さまなのである。また、真ん中に割り付けられたその弓が、バラライカとケレブコのどちらの付属品であるのかが、はっきりしなくなっている。

日本随筆大成本の場合はさらに重大で【OHP 16】、ケレブコの絵のキャプションとしてバライカ(バラライカ)と、バラライカの絵のキャプションとしてケレブコと、まったく逆になっているのである。そして、ここでは、バラライカの絵のほうが、上下逆になっている。弓を含めた百家説林本の三つの絵の全体を上下逆にし、キャプションはそのまま放置したことによるものかと、発表者は想像している。

いうまでもなく、こういった校正漏れなどは、翻刻の問題であって、『筠庭雜考』そのものの問題ではない。前に述べた「翻刻のみに頼ることの危険性」を端的に物語る好例として、ここに提示した次第である。

さて、先ほど述べた京伝にちるコメントに対する批判は、「描かれているのは遊女なのに、ある人が美少年といったのは、たいへん滑稽である。もう一人の女と同じ髪型をしているのに見誤ったとは、粗忽もはなはだしい」というものである。むろん、この図像を描く屏風絵の全体を見たうえでの批判であるが、この件をめぐっては、さらにその後の展開がある。

すなわち、信節によるこの批判の少しのち、岩瀬京山と斉藤月岑という二人の人物が、相反する見解を示したのである。それは、1847年という同じ年に刊行された、それぞれの著書で述べられている。

二人のうち岩瀬京山は京伝の弟で、『骨董集』で絵の模写を担当した人である。京山は、著書『歴世女装考』の髪型の項で、「兄の京伝が、美少年の姿だといったのは誤りで、おそらくは、遊女たちの盆踊りの様子を描いたものである」といっているのがその見解で、さきに、旧稿に補足することがあると発表者が述べたのは、この訂正の存在であった。なお、京山の根拠は、信節の場合と同様、髪型にある

とみてよいが、この髪型は唐輪というのだそうで、それは「中国ふうの輪」という意味である。

もう一人の斉藤月岑は、有名な『声曲類纂』で、この場面の全体を若衆歌舞伎であるとし、その人物は少年であると書いた。『骨董集』の京伝の見解を、そのまま引用したものである。月岑が、信節の『筠庭雑考』、あるいは京山の『歴世女装考』を読んでいれば、少し違った書きかたをしたに相違ないが、月岑は両書とも読んでいないようである。

34年という短い間に、四人の考証家が、描かれた一人の人物に注目し、二人がそれを少年とし、二人が遊女とした。遊女と考えた二人の見解は、少年だとした先行見解に対する異論として述べられたものである。

描かれた遊女と若衆の違いは、きわめて微妙なものであるらしい。三味線を弾くこの人物は、遊女なのか少年なのか。それについては、演劇史の分野でも結論は出ていないようである。発表者は、専門外の自分が、図像そのものだけにもとづいて、どちらであるかを決定するのはひかえるべきである、と考えている。京山が盆踊りだといい、月岑が歌舞伎だとする点についても、即断を避けておく。

以上で、19世紀の日本の音楽図像学についての発表を終わる。

参考文献

1. 『信西古楽図』(祖本は9世紀)
2. 世阿弥『二曲三体人形図』(祖本は15世紀はじめ)
3. 中村愓斎『訓蒙図彙』(1666年)巻之八「器用一」
4. 著者未詳『人倫訓蒙図彙』(1690年)「勧進餬部」
5. 寺島良安『和漢三才図会』(1712年自序、1715年跋、刊年未詳)巻第十八。ただし、「日本庶民生活史料集成」第28巻(三一書房、1980年)での編集図像による。
6. 松平定信『集古十種』楽器之部(1800年)
7. 山東京伝『骨董集』中之巻(1814年)
8. 同上(「百家説林」続編中巻、吉川弘文館、1906年)

9. 同上(「骨董集、燕石雑志、用捨箱」有朋堂文庫、有朋堂、1927 年)
10. 同上(「日本随筆大成」第 8 巻、吉川弘文館、1927 年)
11. 文政版『歌曲時習考』(1818 年、ただし、「日本歌謡研究資料集成」9による。
12. 同上(ただし、平野健次ほか監修『日本音楽大事典』折り込み口絵による。
13. 池田晧訳『環海異聞』海外渡航記叢書 2(雄松堂、1989 年)
14. 喜多村信節『筠庭雑考』(1843 年自序、国立国会図書館蔵自筆本)
15. 同上(「百家説林」続編下一、吉川弘文館、1906 年)
16. 同上(「日本随筆大成」第 2 期巻 4、日本随筆大成刊行会、1928 年)

[付記] この発表は、イタリアで発行されている、音楽図像学専門の年刊学術誌 IMAGO MUSICAE の第 21 号(2004 年発行予定)に英文で掲載すべく執筆した「日本の音楽図像学前史」の一部分を、同誌の編集者でインスブルック大学音楽研究所長のティルマン・ゼーバス氏のご了解を得て、発表したものである。詳しくは、いずれ発行される同誌でお読みいただきたい。

十九世纪日本的音乐图像学

——关于运用时的例证及要点

日语中所说的“音乐图像学”是从英语“Musical Iconography”这个词翻译而来的。然而实际上,在“Musical Iconography”这一概念被引进,并翻译为“音乐图像学”进行使用之前,日本已经开始研究史料中的绘画等属于音乐图像学范畴的问题,在这一点上中国应该也是如此。

19 世纪上半叶,风俗史的考证学家在充分利用绘画史料的基础上,对市民风俗进行了各种各样的研究。在这里,我来介绍一下山东京伝(1761 ~ 1816)的《古董集》和喜多村信節(1783 ~ 1856)的《筠庭杂考》(1843 年自序)关于乐器,音乐场面的部分。这些文献虽然有活字翻版,但是翻刻的图像中存在许多问题。所以这次演讲将一边使用

投影仪来放映图像，一边具体地阐述以下问题：

在日本，8 世纪中期的文献中最早出现并使用了“图像”这个词。本来，日语中的“图像”是来自于佛教用语，指用工笔画法所画的菩萨。“图像”的研究大多是由僧侣来进行的，僧侣们参阅佛典等资料，试图清楚地了解图像所表达的真正含义。基督教的图像学传入之后，佛教美术史也将此领域的研究称为图像学了。不可否认，“音乐图像学”这个译名中的“图像学”部分，是从佛教美术史用语中得来的。

音乐学领域的大多数人认为，音乐图像学是以史料中的绘画等资料为研究对象的。但在日本美术史领域，这种历史的研究方法并不称为图像学——在两个学术领域内，同一个词语的概念如此不同，这是非常不合适的。

“图像”这个词，本来是从中国传来。然而，我完全不了解古代中国对“图像”这个词的理解以及中国现在的宗教学、美术学中“图像”这个词的用法，我也很想借此机会向各位请教。

［说明］ 本篇论文是笔者为意大利音乐图像学专业杂志 Imago Musicae 的年刊第 21 号所撰写的题为《日本音乐图像学前史》(2004 年预定发行)英文稿的一部分。经此刊的编辑，因斯布鲁克大学音乐研究所所长 Tilman ZEEBASS 博士的同意之后在此发表。详细内容，请阅读即将发表的同刊。

『楽書要録』の校訂について
——巻第七「順旋」「逆旋」の問題を中心に——

高瀬澄子

本稿は、『楽書要録』巻第七における「順旋」「逆旋」の箇所をどのように校訂するか、という問題について、主に史料的な側面から考察しようとするものである。

1.『楽書要録』について

『楽書要録』とは、唐の武則天(則天武后。624頃~705、在位690~705)の命によって編纂された、全10巻の音楽理論書である。遣唐留学生の吉備真備(695頃~775)が日本に将来し、735(天平7)年に献上した。中国では全巻が散逸したが、日本では、巻第五? 巻第六? 巻第七の3巻と若干の逸文が伝存する。唐代中国の音楽理論を伝える貴重な書物であるだけでなく、日本の雅楽や声明の理論書にしばしば引用され、日本音楽史上に大きな影響を与えたと言われている。

2. 羽塚啓明の校訂

羽塚啓明(1880~1945)とは、名古屋生まれの浄土真宗の僧侶であり、日本の雅楽の研究者として著名な人物である。彼は『楽書要録』

の計10点(影印本も含めると11点)の写本と版本を校合し、校訂本文を作成した。その成果は「楽書要録解説」及び「校異楽書要録」として発表されている。[①]彼の「校異楽書要録」は、『楽書要録』の定本として、日本において今日なお高く評価されている。

3. 中国の研究者による問題点の指摘

ところが近年、中国の研究者から、羽塚の校訂の一部に対して疑問が提出された。その疑問とは、巻第七における「順旋」「逆旋」という用語の解釈をめぐる問題である。

羽塚の「校異楽書要録」によれば、巻第七には「十二律相生図」「一律有七声図」という二つの図が描かれており、各々に図を説明する一段落の文章が付いている。その文章はそれぞれ次の通りである。(下線は筆者による)。[②]

「十二律相生図、此図者月建十二律図也、何者以十二支与七声共順旋右之故也、而黄鐘月建子、故名之律、大呂月建丑故名之呂、太簇月建寅、故名之律、夾鐘月建卯、故名之呂、余建律呂可準知之、夫子寅辰午申戌六律也、又名六陽律也、丑卯巳未酉亥六呂也、又名六陰律也」(大意:この図は、月建十二律の図である。なぜならば、十二支が七声とともに右に順旋しているからである。黄鐘[十一月]の月建は子に当たるので、これを律と呼ぶ。大呂[十二月]の月建は丑に当たるので、これを呂と呼ぶ。太簇[正月]の月建は寅に当たるので、これを律と呼ぶ。夾鐘[二月]の月建は卯に当たるので、これを呂と呼ぶ。その他の月建と律と呂も、同じようにして知ることができる。そもそも子? 寅? 辰? 午? 申? 戌は六律であり、またの名を六陽律ともいう。丑・卯・巳・未・酉・亥は六呂であり、またの名を六陰律ともいう。)

「一律有七声図　此図者月将十二律図也何者以十二支与七声共逆旋左之故也、而黄鐘月将丑故名之呂、大呂月将子故名之律、次太簇月将亥故名之呂、夾鐘月将戌故名之律、余月将呂律可准知之、夫丑卯巳未酉亥六呂也、又名六陰律也、子寅辰午申戌六律也、又名六陽律也」

（大意：この図は、月将十二律の図である。なぜならば、十二支が七声とともに左に逆旋しているからである。黄鐘［十一月］の月将は丑に当たるので、これを呂と呼ぶ。大呂［十二月］の月将は子に当たるので、これを律と呼ぶ。次に太簇［正月］の月将は亥に当たるので、これを呂と呼ぶ。夾鐘［二月］の月将は戌に当たるので、これを律と呼ぶ。その他の月将と呂と律も、同じようにして知ることができる。そもそも丑・卯・巳・未・酉・亥は六呂であり、またの名を六陰律ともいう。子・寅・辰・午・申・戌は六律であり、またの名を六陽律ともいう。）

「月建」「月将」とは、天文暦法にかかわる用語である。「月建」とは旧暦において月ごとに北斗七星の柄が指し示す方位を、「月将」とは太陽と月が出会う方位を意味するという。[3]旧暦正月には、「月建」は寅にあり、「月将」は亥にある。十二支と十二律の対応関係に注目されたい。「十二律相生図」における「月建」の方位は黄鐘からはじまって時計回り（＝「順旋」）となり、「一律有七声図」における「月将」の方位はその反対（＝「逆旋」）となる〔資料1を参照〕。羽塚は、「順旋」を「右」、「逆旋」を「左」と校訂した。[4]

これに対して、陳応時は、「順旋」を「左」、「逆旋」を「右」とするのが正しいのではないか、と指摘した。

この箇所の解釈については、以前にも議論がある。黄翔鵬は、「順旋」を「右旋」、「逆旋」を「左旋」と解釈し、それに対して王誉声が反論している。[5]

しかし、本稿の意図は、この問題をこれ以上追究することではない。[6]筆者は、『楽書要録』の各種の伝本を調査した結果、問題の箇所はもともと『楽書要録』の原文には存在せず、後世の何者かによって加筆されたのではないかと考えている。では、なぜそう考えられるかを以下に論述する。[7]

4. 伝本に見る巻第七「順旋」「逆旋」の異同

2002年から2003年にかけて、筆者は『楽書要録』の伝本の現状を

調査した。その結果、表1の通り、6本の写本、3本の版本、10本の版本の影印本を確認することができた。

[表1]

写本	(1) 国立国会図书馆所蔵(书写者? 书写年不明)	
	(2) 京都大学附属図书馆所蔵(冈昌名书写、1706)	
	(3) 国立剧场所蔵(冈昌名书写、1700/后に転写か)	
	(4) 东北大学附属図书馆所蔵(冈昌名书写、1700/転写者? 転写年不明)	
	(5) 立命馆大学図书馆所蔵(书写者? 书写年不明)	← 巻第六のみ
	(6) 西尾市岩瀬文库所蔵(书写者? 书写年不明)	← ①の写し
版本	① 佚存丛书 a(日本、林述斎编、1799)	
	② 正覚楼丛书(中国、李瀚章编、1881)	
	③ 佚存丛书 b(中国、尤炳奎编、1882)	
版本の影印本	1.「佚存丛书」涵芬楼、1924	=①
	2.「佚存丛书」江苏広陵古籍刻印社、1992	=①
	3.「丛书集成初编」商务印书馆、1936	=③
	4.「百部丛书集成」芸文印书馆、1965	=③
	5.「丛书集成简编」台湾商务印书馆、1966	=③
	6.「丛书集成初编」中华书局、1985	=③
	7.「宛委别蔵」台湾商务印书馆、1981	=①
	8.「宛委别蔵」江苏古籍出版社、1988	=①
	9.「中国科学技术典籍通彙物理巻」河南教育出版社、1995	=③
	10.「続修四库全书」上海古籍出版社、1995?	=①

これらの伝本のうち、写本(5)は、巻第六のみで、巻第五と巻第七が欠けている。写本(6)は、版本①を手で書き写したものである。版本①と③は、同じく「佚存叢書」と呼ばれているが、文言には少し違う所がある。版本の影印本は、文字通り版本を写真撮影したものであるから、文言は版本と全く同じである。版本①と③のいずれかが影印されている。したがって、『楽書要録』巻第七には、写本(1)(2)(3)(4)と版本①②③という、計7種類の異本があることになる。

4-1 異同の状況

「順旋」「逆旋」の箇所を確認すると、7種類の異本には、それぞれかなりの異同が見られた。まず、写本(1)(2)(3)(4)には、「順旋」「逆旋」という文言を含む「此図者」以下の一段落の文章がそっくり欠けていた。次に版本①②③には、確かに問題の文章が見られたが、「順旋」「逆旋」の文言はばらばらで全く一致していなかった〔資料2,3を参照〕。異同の状況を表2に整理する。

［表2］

		【「順旋」「逆旋」の箇所】
写本	(1) 国立国会図書館所蔵	無
	(2) 京都大学附属図書館所蔵	無
	(3) 国立劇場所蔵	無
	(4) 東北大学附属図書館所蔵	無
版本	① 佚存叢書 a(日本、林述斎)	「何者以十二支七声共順旋在之故也」
		「何者以十二支七声共逆旋在之故也」
	② 正覚楼叢書(中国、李瀚章)	「何者以十二支七声共順旋右之故也」
		「何者以十二支七声共逆旋左之故也」
	③ 佚存叢書 b(中国、尤炳奎)	「何者以十二支七声共順旋左之故也」
		「何者以十二支七声共逆旋右之故也」

このように、「順旋」「逆旋」の箇所は、写本には全く見当たらず、版本だけに存在する。しかも、版本の文言は各々異なっていて一定していない。

4-2 いつどのように異同が生じたか

では、このような異同は、いつからどのようにして生じてきたのであろうか。これらの写本と版本を年代順に配置すると、表3のようになる。

［表3］

		【「順旋」「逆旋」の箇所】
書写年不明	写本(1)	無
1700年書写/転写か	写本(3)	無
1700年書写/転写年不明	写本(4)	無

1706年書写	写本(2)	無
[1742年書写/1910年転写	写本「田本」	有〔朱書き〕?]
1799年刊行	版本①	「順旋在」「逆旋在」← 初出
1881年刊行	版本②	「順旋右」「逆旋左」
1882年刊行	版本③	「順旋左」「逆旋右」

この表から「順旋」「逆旋」の箇所の出自を類推して行こう。

1) まず、「順旋」「逆旋」の箇所は、1799年の版本①に初めて登場する。続く版本②と③は、版本①に基づいて出版されたことがそれぞれの序文などから明らかである。したがって、年代的にも系統的にも、版本①が、すべての版本における「順旋」「逆旋」の箇所の起源となっていることがわかる。

2) 版本①は、跋文によれば、日本の林述斎が1本の写本を手に入れて出版したものである。林述斎(林衡。1768~1841)とは、江戸時代の幕府の儒学者であり、大学頭であった人物である。彼は、中国ではすでに失われ、日本にだけ伝わっている書物を集め、「佚存叢書」として出版した。『楽書要録』はそのうちの1冊であった。

3) 羽塚啓明は、「順旋」「逆旋」の箇所について、「田本朱書」(田本には朱で書かれている)という注記を付けている[8]〔資料1を参照。二重丸の部分が彼の注記〕。「田本」とは、田辺尚雄(1883~1984)が所蔵していた写本を指す。この写本は、奥書によれば、1742年に書写された原本を田辺自身が1910年に転写したものであった[9]。つまり、羽塚の注記によると、「順旋」「逆旋」の箇所は1742年の写本に初めて出現し、しかも朱書きであったことになる。

しかし、この「田本」は現在、行方不明であるため、確認することができない[10]。

4-3 加筆の可能性?

「順旋」「逆旋」の箇所は、「田本」には朱書きで記載されていた。朱書きということは、それが『楽書要録』の原文ではなく、書写者の加筆である可能性を暗示する。写本の書写者が、自らの意見や解釈

を欄外などに朱筆で書き込むことは、しばしば見られる行為だからである。

ここから、次のような推測が成り立つ。1742年の写本にかかわる何者かが、巻第七の「十二律相生図」と「一律有七声図」を書き写す際、図に対する自分の理解を朱筆で書き込んだ(「田本」)。その書き込みのある写本をもとに、林述斎は1799年に版本を出版した(版本①)。1880年代の中国の出版者たちは書き込みの内容に疑問を感じ、「順旋」「逆旋」の箇所の文言を「右」や「左」に書き改めた(版本②と③)。

5. 結論

『楽書要録』巻第七における「順旋」「逆旋」の箇所が何に由来するか、現状で断定するのは難しい。しかし、写本と版本の異同状況と各々の書写年? 出版年、及び羽塚の注記から推定すると、この箇所は、もともと『楽書要録』巻第七の原文には存在せず、1700年代半ば頃(江戸時代)の日本の書写者によって加筆された可能性が高い。解釈に問題が生じるのもそのためではないだろうか。

ただし、この仮説には重大な弱点がある。それはもちろん、肝心の「田本」が今や行方不明で、確認することができない、ということである。羽塚啓明は、1945年に死亡した。彼の膨大な蔵書も、戦火のため焼失した。もし、彼が「田本」をその時まだ手元に持っていたとしたら、「田本」も彼の蔵書とともに焼失してしまった可能性がある。真相は未だ不明である。残念ながら現段階では、史料的な制約のため、これ以上検証するのは困難である。

[附記] 1) 国立劇場の御厚意により、未公開の写本(3)の閲覧を許可していただきました。2) 本稿は、孫玄齢先生に中国語訳していただきました。3) 本稿の口頭発表後、周耘先生の通訳により、陳応時先生から様々な御教示を賜りました。以上、深く感謝申し上げます。

注释:

① 羽塚啓明「楽書要録解説」『東洋音楽研究』第2巻第2号、1940年、附録1～12

頁。同「校異楽書要録」『東洋音楽研究』第2巻第3号、1941年、附録1～14頁。第2巻第4号、1942年、附録15～25頁。

② 同「校異楽書要録」『東洋音楽研究』第2巻第4号、1942年、附録18頁・22頁。

③『辞源』商務印書館、1939年正続編合訂本、722頁。諸橋轍次『大漢和辞典』第5巻東京:大修館書店、1957年、1014～1015頁。

④ 陳応時「『楽書要録』の「順旋」は「右旋」か「左旋」か」東川清一? 陳応時『音楽の源へ 中国の伝統音楽研究』村越貴代美訳、東京:春秋社、1996年、145～156頁。

⑤ 黄翔鵬「旋宮古法中的随月用律問題和左旋、右旋」同『溯流探源 一中国伝統音楽研究』北京:人民音楽出版社、1993年、109～127頁(初出は『音楽学叢刊』第1輯、文化芸術出版社、1981年、45～62頁)。王誉声「左旋、右旋弁義」『交響』1989年第2期、5頁? 7～8頁。

⑥ もしあくまでも「右」「左」の議論を追究するならば、『楽書要録』における限り、おそらく「順旋」=「左旋」説が妥当であろう。なぜなら、「十二律相生図」と「順旋」の箇所の直後に、その説明として「左旋」という用語が登場するからである。陳応時前掲書も参照のこと。

⑦ 高瀬澄子「『楽書要録』の伝本」『東洋音楽研究』第68号、2003年、27～38頁。本稿では、出版後の調査により一部を修正した。

⑧ 羽塚啓明「校異楽書要録」『東洋音楽研究』第2巻第4号、1942年、附録18頁・22頁。

⑨ 同「楽書要録解説」(『東洋音楽研究』第2巻第2号、1940年)附録4頁に奥書の全文が転載されている。それによると、写本の原本は田辺玄三及び榎和泉(仮名宥専)なる人物が1742(寛保2)年に書き写したもので、理学博士の中村清二(1869～1960)が所蔵していた。田辺尚雄はその写本を1910(明治43)年に転写した。なお、「楽書要録解説」には中国語訳がある。〔日〕羽塚啓明? 趙玉卿訳? 俞人豪校「《楽書要録》解説」『中央音楽学院学報』2001年第2期、78～83頁。

⑩ 田辺尚雄の旧蔵書は、子息の田辺秀雄によって国立劇場に寄贈された。そのため筆者は、「田本」は国立劇場が所蔵しているに違いないと考えた。彼の旧蔵書は整理中のため未公開であったが、2003年8月に特に許可を得て実見させていただくことができた。ところがその結果、国立劇場所蔵の写本は「田本」とは全くの別本であることが判明した。国立劇場の写本には岡昌名(1681～1759)による1700(元禄13)年の奥書があり、少なくとも3種類の筆跡が混在するかなり厄介な史料である。なお、実見前に脱稿した拙稿「『楽書要録』の伝本」では国立劇場の写本と「田本」を同一視しているが、これは筆者の誤りなので注意されたい。

[注意] 資料の無断転載は禁じられていますので、ご注意ください。

论文提要(論文要旨)

《乐书要录》的校订
——关于第七卷中的“顺旋”“逆旋”

本文以《乐书要录》第七卷中关于“顺旋”“逆旋”文字记载的问题为中心，从史料勘察的方面出发，对“顺旋”、“逆旋”文字的校订问题，谈谈自己的一些看法，供大家参考。

1. 关于《乐书要录》

《乐书要录》是唐代武则天(690~705)时期奉命编纂的一部音乐理论著作，全书共有十卷。天平七年(735年)，日本遣唐留学生吉备真备把它从中国带回到了日本。《乐书要录》在中国已经散失，在日本，也只保存了第五、第六、第七这三卷及若干的逸文。《乐书要录》不仅是中国唐代具有代表性的音乐理论著作，在日本，它也被雅乐以及声明的理论书籍屡次引用。可以说，在日本的音乐史上，它影响也是非常大的。

2. 关于羽塚启明及其对《乐书要录》的校订

羽塚启明(1880~1945)，生于日本名古屋，是一位净土真宗的僧侣，也是著名的日本雅乐研究者。他把《乐书要录》共计10点(影印本也包括在内的话共11点)的手抄本和印刷本进行了合校，做成了校订本。校订的成果发表于《乐书要录解说》及《校异乐书要录》中。[1]他的《校异乐书要录》作为《乐书要录》的定本，在日本至今还有着很高的评价。

3. 中国研究者提出的疑问

近些年来,中国的研究者们对羽塚校订的一部分提出了疑问。这些疑问,主要是围绕着对第七卷中"顺旋""逆旋"的解释而来的.

羽塚启明的《校异乐书要录》的第七卷中,有〈十二律相生图〉和〈一声有七声图〉两个图式,并且都有一段说明的文字。各说明文字如下:(下线为笔者所加)[②]

十二律相生图

此图者月建十二律图也、何者以十二支与七声共顺旋右之故也、而黄钟月建子、故名之律、大吕月建丑故名之吕、太簇月建寅、故名之律、夾钟月建卯、故名之吕、余建律吕可准知之、夫子寅辰午申戌六律也、又名六陽律也、丑卯巳未酉亥六吕也、又名六阴律也。

(大意:此图为月建十二律图。其原由为十二支与七声共向右顺旋之故。黄钟(十一月)月建为子,故名律;大吕(十二月)的月建为丑,故名吕;太簇(正月)月建为寅,故名律;夾鐘(二月)月建为卯,故名吕。其他月建与律、吕,皆可如此类推。原本子、寅、辰、午、申、戌、为六律;丑、卯、巳、未、酉、亥为六吕,又名六阴律。)

一律有七声图

此图者月将十二律图也、何者以十二支与七声共逆旋左之故也、而黄钟月将丑故名之吕、大吕月将子故名之律、次太簇月将亥故名之吕、夾钟月将戌故名之律、余月将吕律可准知之、夫丑卯巳未酉亥六吕也、又名六阴律也、子寅辰午申戌六律也、又名六阳律也

(大意:此图为月将十二律图。其原由为十二支与七声共向左逆旋之故。黄钟(十一月)月将为丑,故名吕;大吕(十二月)月将为子,故名律。以下,太簇(正月)月将为亥,故名吕;夾钟(二月)月将为戌,故名律。其他月将与吕、律,皆可如此类推。原本丑、卯、巳、未、酉、亥为六吕,又名六阴律;子、寅、辰、午、申、戌为六律,又名六阳律。)

文中的月建、月将是天文历法的用语。月建,即旧历每月中北斗七星勺柄指示的方位;月将,即太阳与月亮相会的方位。[3]旧历的正月,月建在寅,月将在亥。从十二支和十二律的对应关系来看,月建的方位是从黄钟起,顺时针而转(=顺旋),月将的方位则与月建相反(=逆旋)。(请参照资料1)羽冢的校订把"顺旋"为"右","逆旋"为"左"。

对此,陈应时先生指出,"顺旋"为"左"、"逆旋"为"右"更为正确。[4]

关于这段文字,以前还有以下的不同议论。如黄翔鹏先生认为"顺旋"为"右旋","逆旋"为"左旋",对于黄先生的看法,王誉声先生提出了相反的意见。[5]

但是,本稿的写作意图,不在于继续追究以上的问题。[6]笔者这次考察《乐书要录》各种传本的时候,发现成为争论问题的文字,在《乐书要录》第七卷的原文中并不存在。可能是以后的什么人的加笔之作。在此,将我为何这样思考的原因作如下的论述。

4. 关于《乐书要录》各传本第七卷中"顺旋""逆旋"文字的异同

2002~03年,笔者对《乐书要录》传本的现状进行了调查,确认了现存共有手抄本六种,印刷本三种,印刷本的影印本十种。[7]见以下〈表一〉:

〈表一〉

手抄本	(1) 国立国会图书馆所藏	(书写者及写年代不明)
	(2) 京都大学附属图书馆所藏	(岡昌名书写 1706年)
	(3) 国立剧场所藏	(岡昌名书写 1700年或以后转抄)
	(4) 東北大学附属图书馆所藏	(岡昌名书写 1700年/转抄者及书写年代不明)
	(5) 立命馆大学图书馆所藏	(书写者及书写年代不明,只有第六卷)
	(6) 西尾市岩瀬文庫所藏	(书写者及书写年代不明,是印刷本①的抄写本)
印刷本	① 佚存丛书a(日本、林述斋编修、1799)	
	② 正觉楼丛书(中国、李瀚章编修、1881)	
	③ 佚存丛书b(中国、尤炳奎编修、1882)	

印刷本的影印本		
	1.「佚存丛书」涵芬楼、1924	=印刷本①
	2.「佚存丛书」江苏广陵古籍刻印社、1992	=印刷本①
	3.「丛书集成初编」商务印书館、1936	=印刷本③
	4.「百部丛书集成」艺文印书館、1965	=印刷本③
	5.「丛书集成简编」台湾商務印书館、1966	=印刷本③
	6.「丛书集成初编」中华书局、1985	=印刷本③
	7.「宛委別蔵」台湾商务印书館、1981	=印刷本①
	8.「宛委別蔵」江苏古籍出版社、1988	=印刷本①
	9.「中国科学技术典籍通汇物理卷」河南教育出版社、1995	=印刷本③
	10.「续修四庫全书」上海古籍出版社、1995?	=印刷本①

在这些传本之中,手抄本(5)只有卷第六,缺少卷第五和第七。手抄本(6)是印刷本①的手抄本。印刷本①和③虽同称为《佚存丛书》,但在有些地方文字却稍有不同。印刷本①和③都被影印,影印本由于是摄影制版,文字上与印刷本无差异。

根据以上的情况来看,《乐书要录》第七卷只有手抄本(1)(2)(3)(4)和印刷本①②③七种不同传本存在。

4-1 各传本异同的状况

把"顺旋""逆旋"的文字在各版本中的情况确认一下的话,可以看出七种传本中,存在着相当的不同。

首先,手抄本(1)(2)(3)(4)中,"顺旋""逆旋"及"此図者"以下的一段文字是完全没有的。其次,在版本①②③中,确实有争论問題所在的文字,但"顺旋""逆旋"的文字不但零散而且各不相同。〔请参照資料2,3〕。

把异同的状况整理出来,即是以下的<表2>:

〈表二〉

		【"顺旋""逆旋"的文字】
手抄本	(1) 国立国会图书馆所藏	无
	(2) 京都大学附属图书馆所藏	无

	（3）国立剧场所藏	无
	（4）東北大学附属图书馆所藏	无
印刷本	①佚存丛书 a(日本、林述斋编修)	「何者以十二支与七声共顺旋在之故也」 「何者以十二支与七声共逆旋在之故也」
	②正觉楼丛书(中国、李瀚章编修)	「何者以十二支与七声共顺旋右之故也」 「何者以十二支与七声共逆旋左之故也」
	③佚存丛书 b(中国、尤炳奎编修)	「何者以十二支与七声共顺旋左之故也」 「何者以十二支与七声共逆旋右之故也」

从上列中,可以清楚地看出,在手抄本中无"顺旋""逆旋"的文字,印刷本中虽有,但也是文字各自相异。

4-2 关于何时、如何产生各版本文字异同的问题

以上的异同是什么时候以及又是怎样产生的呢？对此,把上述的手抄本和印刷本按照年代整理起来,是＜表三＞这样的排列:

〈表三〉

		【"顺旋""逆旋"的文字】
书写年代不明	手抄本（1）	无
1700 年书写/转写?	手抄本（3）	无
1700 年书写/转写年不明	手抄本（4）	无
1706 年书写	手抄本（2）	无
1742 年书写/1910 年转写	手抄本《田本》	有〔朱书〕
1799 年刊行	印刷本 ①	「顺旋在」「逆旋在」←(首次出现)
1881 年刊行	印刷本 ②	「顺旋右」「逆旋左」
1882 年刊行	印刷本 ③	「顺旋左」「逆旋右」

以这个表,可以对"顺旋"和"逆旋"的出处进行推论。

1）"顺旋""逆旋"的文字于 1799 年的印刷本①首次出现。接着的印刷本②和③,是基于印刷本①出版的。这在各自的序文已写明。因此,从年代及系統两方面来看,可以看出,印刷本①是所有印刷本中"顺旋""逆旋"文字的起源。

2）根据印刷本①的跋文,可以知道印刷本①是日本的林述斋根

据他人手的一部手抄本刻印出版的。林述斋(又名林衡 1768~1841)是江戸幕府儒学家和当时教育最高学府的大学头(学长)。他将在中国已经丧失但在日本仍有流传的书籍收集起来,作为《佚存丛书》出版,《乐书要录》就是其中的一冊。

3)关于"顺旋""逆旋"的文字,羽塚啓明在注记中说明是"田本朱書"(田本中用朱書所写)。[⑧](关于这一点,请参照资料1,画有双重圈的部分就是他的注记。)所谓"田本",即田边尚雄(1883~1984)所藏的手抄本。这个手抄本的后记中写道,是田边尚雄自己于1910年根据一本1742年的手抄本转抄的。[⑨]

总之,从羽塚的注記中可以得知,"順旋""逆旋"在1742年的写本中首次出現,而且是朱書所写。

可是,这个"田本"現在去向不明,对此,也不能得到进一步的确认。[⑩]

4-3 关于加笔的可能性

据现有的材料,已经可以知道"顺旋""逆旋"的文字是朱书写的注释文字,不是《乐书要录》第七卷的原文。这就是说,出现了由抄写者加写的可能性。众所周知,抄写本的书写者,把自己的意見和解釈等文字在栏外用朱笔写上,这也是常见的。

根据以上的情况来分析,大约可以进行以下的推论。即:与1742年手抄本有关系的什么人,在抄写第七卷的时候,把自己对十二律图的理解用朱笔书写上了。这即是田本中的朱书。

以这个加入朱书的手抄本为蓝本,林述斋在1799年出版了印刷本,这就是版本①。以后,到了1880年代,中国的学者们对加入文字的内容感到了疑问,把"顺旋""逆旋"改为"右、左",即成为了印刷本②和③的文字情况。

5. 结论

在《乐书要录》第七卷原文中,"顺旋""逆旋"文字由来的究竟,在现阶段还很难判断。但是,根据手抄本和印刷本异同情况、抄写年代、

出版年代以及羽塚的注记来推论，可以看出这些文字不是《乐书要录》卷第七的原文，大约是18世纪中叶（江户時代）的日本书写者的加笔。笔者认为，这种可能性是很高的。以后陆续发生的各种在解释上的分歧与争议，是否也与此有关呢？

但是，这个推论还存在着不足，这是因为最重要的"田本"〔1742年書写/1910年转抄〕现在去向不明，还不能得到十分地确认。羽塚啓明于1945年死亡，他数目巨大的藏书在战火中也全部被烧毁。如果"田本"当时在他的手中，也有一起被毁掉了的可能。当然，是否是如此，也成为一个谜了。

非常遗憾，受到史料的制约，进行更深一步的论证是比较困难的。在此，仅提出以上的想法，供研究者参考并请提出意见。

本文写作得到了日本国立剧场给予的方便，看到了未公开的资料；同时，得到了丽泽大学孙玄龄先生的大力协助，将日文原稿译成了中文。而且，本稿口头发表以后，经周耘先生的翻译，得到了陈应时先生的多方指教。在此，一并表示深深的感谢。

注释：

① 羽塚启明：《乐书要录解説》，载《东洋音乐研究》，1940年第2卷第2号，附录1～12页。《校異乐书要录》，载《东洋音乐研究》，1941年第2卷第3号，附录1～14页及1942年第2卷第4号，附录15～25页。

②《校異乐书要录》，载《东洋音乐研究》，1942年第2卷第4号，附录18页、22页。

③《辞源》 商务印书馆、1939年正续编合订本、722页。诸桥轍次《大汉和辞典》第5卷，東京、大修馆书店，1957年、1014～1015页。

④ 陈应时：《乐书要录的"順旋"は"右旋"か"左旋"か》，载东川清一、陈应时著《音乐の源へ中国の传统音乐研究》，村越貴代美訳、東京、春秋社，1996年，145～156页。

⑤ 黄翔鹏：《旋宫古法中的随月用律问题和左旋、右旋》，载《溯流探源——中国传统音乐研究》，人民音乐出版社，1993年，109～127页。（初见《音乐学丛刊》第1辑、文化艺术出版社，1981年，45～62页）。王誉声：《左旋、右旋辨义》，载《交响》，1989年第2期，7～8页。

⑥ 如果对"右"、"左"进行追究的话，仅根据《乐书要录》来说，恐怕"顺旋"＝"左旋"

的说法较为妥当。因为“十二律相生图”和“顺旋”文字旁边，有“左旋”作为说明的用语。关于这一点，可参照前列陈应时先生的著作。

⑦ 高瀬澄:《乐书要录传本》，载《东洋音乐研究》，2003 年第 68 号，27 ~ 38 页。本稿根据出版后的调查，做了一部分的修正。

⑧ 羽塚启明:《校异乐书要录》，载《东洋音乐研究》，1942 年第 2 卷第 4 号，附录 18 页、22 页。

⑨ 在《乐书要录解说》(《东洋音乐研究》第 2 卷第 2 号、1940 年)附录 4 页的后记中有全文的转载。据此，手抄本的原本是田边玄三及榎和泉(假名宥專)两人于 1742(寛保 2)年书写的，由理学博士中村清二(1869 ~ 1960)所藏。田边尚雄是根据这个写本在 1910(明治 43)年转写。《乐书要录解说》也有赵玉卿译，俞人豪校的中国语译本，载于《中央音乐学院学报》2001 年第 2 期，78 ~ 83 页。

⑩ 田边尚雄的藏书，由他的后人田边秀雄寄赠给了日本国立剧场。本以为这个“田本”应该在国立剧场保存着，但他的藏书正在整理中，一直没有公开。2003 年 8 月，得到了特别的许可，我看到了他的藏书。但是，没想到这个手抄本，与羽塚的注記中提到的“田本”完全不同，是另外的一本。国立剧场藏本，有抄写者岡昌名(1681 ~ 1759)在 1700(元禄 13)年所写的后记，看起来这是一本至少有三种笔迹混在的较难考证的史料。笔者在拙稿《乐书要录の传本》中曾误把此手抄本与“田本”视为同一抄本，请注意。

［又记］ 所附资料，为日本各图书馆的所属材料，如果转引使用，请与各图书馆进行联系。对此，敬希谅解为盼。

資料1

校異樂書要錄（羽塚）

樂書要錄卷第七

律呂旋宮法

識聲律法

論一律有七聲義

律呂旋宮法

夫曲由聲起、聲因均立、均若不立、曲亦無准、似非之間、舛多浮誤、推挍不審、則致迷方、故立諸均折共聲調、理徵詞備條流可觀、使作者不疑、聽者不惑、循環曲備、無相奪倫、周禮大司樂掌成均之法、禮運言旋相爲宮、今故立均作旋宮之法

准、覺本作作。似、覺本作是。舛、伏本作遣。折、伏本作折。可觀、尤本作共。循、伏本作條、尤本作循。調、伏本作條環。數部器作條錄。

十二律相生圖、此圖者月建十二律圖也、何者以十二支與七聲共順旋右之故也、而黃鐘月建子、故名之律、大呂月建丑故名之呂、太簇月建寅、故名之律、夾鐘月建卯、故名之呂、餘建律呂可准知之、夫子寅辰午申戌六律也、又名六陽律也、丑卯巳未酉亥六呂也、又名六陰律也、

此圖者云々、尤本缺。可本不書。伏本作。

律、伏本作准。午、伏本作作。

十二律相生圖

一八

— 18 —

校異樂書要錄（羽塚）

論一律有七聲義

夫旋相爲宮、舉其一隅耳、若究論聲意、亦旋相當爲商旋爲角、餘聲亦爾、故一律得其七聲、樂記曰小大相成、終始相生、唱和清濁、迭相爲經、是也

究、伏本作窮。詞、之下伏本缺。字有二。迭、上本作迭。

一律有七聲圖

此圖者月將十二律圖也何者以十二支與七聲共逆旋左之故也、而黃鐘月將丑故名之呂、大呂月將子故名之律、次太簇月將亥故名之呂、夾鐘月將戌故名之律、餘月將呂律可准知之、夫丑卯巳未酉亥六呂也、又名六陰律也、子寅辰午申戌六律也、又名六陽律也

此圖者云々、伏本覺本之外諸本無。田本未書。伏本作在尤本作右。左、

准、覺本作準

十一月黃鐘

黃鐘自爲當月之宮、

爲九月無射之商、

爲七月夷則之角、

爲五月蕤賓之變徵、

爲四月中呂之徵、

爲二月夾鐘之羽、

十二律圖

二二

— 22 —

（羽塚啓明「校異樂書要錄」『東洋音樂研究』第2巻第4号、1942年、附錄18頁・22頁。
第一書房1985年復刻版より転載。矢印・傍線等の書き込みは筆者による。）

資料2

写本(1)：国立国会図書館所蔵

写本(2)：京都大学附属図書館所蔵

写本(3)：国立劇場所蔵（未公開）

写本(4)：東北大学附属図書館所蔵

資料 3

十二律相生圖
此圖者月建十二律圖也何者以十二支與七聲共
順旋在之故也而黃鍾月建子故名之律大呂月建
丑故名之呂次大蔟月建寅故名之律夾鍾月建卯
故名之呂餘月建律呂可准知之夫子寅辰午申戌
六律也又名六陽律也丑卯巳未酉亥六呂也又名
六陰律也

版本①：佚存叢書 a
(独立行政法人国立公文書館所蔵)

版本②：正覚楼叢書
(東京大学東洋文化研究所所蔵)

十二律相生圖
此圖者月建十二律圖也何者以十二支與七聲共
順旋左之故也而黃鍾月建子故名之律大呂月建
丑故名之呂次大蔟月建寅故名之律夾鍾月建卯
故名之呂餘月建律呂可准知之夫子寅辰午申戌
六律也又名六陽律也丑卯巳未酉亥六呂也又名
六陰律也

版本③：佚存叢書 b
(財団法人東洋文庫所蔵)

*矢印等の書き込みは筆者による。

《魏氏乐谱》作品寻踪

钱国桢

《魏氏乐谱》自1906年由叶中冷编的《小学唱歌初集》刊印《清平调》以来,《魏氏乐谱》返输国内将近百年了。百年前对《魏氏乐谱》的介绍和研究便已经开始,特别是20世纪50年代以来,我国以及日本的音乐学家对《魏氏乐谱》的介绍、研究、分析文章渐渐多起来。目前,笔者所能收集到的有关文章有七种,为后面引述方便,将它们编号如下:

1.《明末留存的一些古代歌曲》载杨荫浏:《中国古代音乐史稿》人民音乐出版社,1981,第806~811页。

2.《＜魏氏乐谱＞考析》,载《钱仁康音乐文选》上册,上海音乐出版社,1997,第13~154页。

3.《〈魏氏乐谱〉词调》,载《中国民族音乐大系》"古代音乐卷",钱仁康执笔,上海音乐出版社,1989,第120~124页。

4.《明代的中、日音乐交流》,载张前:《中、日音乐交流史》人民音乐出版社,1999,第191~210页。

5.黄翔鹏:《明末清乐歌曲八首》,载《黄钟》1987年第4期,后收入论文集《中国人的音乐和音乐学》,第163~169页。

6.《中国音乐在日本》,载《中国传统文化在日本》,中华书局,2002,第152页。

7.徐元勇:《〈魏氏乐谱〉研究》载《中国音乐学》,2001年第1期,

第 129 ~ 146 页。

一、魏双侯的经历

《魏氏乐谱》是指魏双侯百年后的第四代孙魏皓所编选的 50 首乐谱，在明和五年（1768 年正月）由芸香堂出版公开刊行，此前也在日本部分地区开始流传，尽管在序言和书后跋言中对魏双侯作了简单介绍，但是对《魏氏乐谱》第一代传人魏双侯的经历还是比较模糊的。关于魏双侯的经历多引自《日本教育成立的轨迹，钜鹿佑五郎（钜鹿氏由绪书）》。现就以上资料进行归纳，并将疑问和思考陈述如下：

1. 关于魏双侯的生卒年代：

资料 3 载"魏双侯（约 1613 ~ 1689 年）"

资料 6 载"魏双侯生于万历三十八年（1610 年）或三十九年"（1611 年）

以上两文所载出生年代虽有不同，但相差不远，以万历三十八年计算，即 1610 年生。

2. 关于 1629 年在日本长崎修建崇福寺的记载：

资料 2 载"崇祯初年，陕西农民起义，清（后金）军也突破边隘，侵入内地。魏双侯因时局动荡，离职返乡，与其兄一起泛槎南海，（槎《现代汉语词典》112 页注解为"木筏"作者本人加引）去安南（今越南）经商，并多次到达日本，1629 年长崎兴建崇福寺时，他还捐助过一笔钱，其事见《长崎市史》"。

资料 4 载"根据魏氏五代孙钜鹿佑五郎在《钜鹿氏由绪书》中所述，魏之琰，号尔潜，人称九官仪，福建省福州府钜鹿郡人，祖上代代明朝为官，魏之琰在明朝任何官职尚不清楚，他精通音乐，特别对明朝雅乐颇为详细，中国音乐学者推断他可能是明朝的'宫廷乐官'"（见资料 1）

资料 6 载"1629 年，魏双侯礼聘中国僧人超然来长崎，建立了著名的崇福寺，其寺至今尚存"。

以上三份资料都记述了 1629 年在长崎崇福寺修建中魏双侯进行捐款的事实，那一年他年仅 19 岁，与其兄经商，并多次到达日本，如果

他是宫廷乐官,那么他什么时候离职返乡的? 16 岁? 17 岁? 从几岁到几岁成为"精通音乐特别对明朝雅乐颇为详细的宫廷乐官"呢? 13 岁 - 17 岁? 显然,这种可能性很小。资料 6"魏双侯礼聘中国僧人超然来长崎建立了崇福寺",如此看来,他竟然是个主持修建崇福寺的人物,这有可能吗?

明朝从南京迁都北京的时间在《中国史简编》中记载如下:"朱元璋第四子朱棣,因'智勇有大略'被封为燕王,长期镇守北京一带…….明成祖(朱棣)即位后,为了巩固北方的边防,决定将都城从南京迁往北京,永乐十四年(1417 年)开始营建北京……永乐十九年(1421 年)明政府把都城迁到北京"。(安作璋:《中国史简编》,教育出版社,1986 年,第 446 页)。

明成祖迁都北京约 200 年后,魏双侯才出生于福建(1610 年)。古代的交通是很不方便的,只有十几岁的他有可能到遥远的北京成为对明朝雅乐颇为详细的宫廷乐官吗? 并"时局动荡离职返乡,与其兄一起泛槎南海,去安南(今越南)经商",从时间上似乎也没有这种可能。

3. 魏双侯是个商人:

资料 4 载"魏之琰于明末崇祯年间为躲避战乱,以贸易船主的身份赴越南,同当地王族结婚,生魏高、魏贵二子"。

资料 6 载"明末动乱期间,于崇祯末年携带大量乐器逃来日本。他实际上是一个通过与安南(即越南)贸易获利巨万的商人,在中国商人云集的日本唯一的港口长崎,他成为福州籍商人的核心人物。"

从以上两段引文可知,魏双侯曾于崇祯初年(1629 年以前,1628 年?)开始与其兄经商,到明末崇祯年间,(1628 - 1644)魏双侯通过与越南通商,已成为一个"获利巨万的商人"。果真如此,在去日本以前,在福建或在越南应该显示出他的富有,否则怎能与当地的王族结婚呢? 并且生魏高、魏贵两个儿子。试问,越南的王族能把自己的女儿随便嫁给一个普通的船主吗? 他肯定应该在越南有府宅和大商号。另外,他成为福州籍商人的核心人物,应该在福州也是个巨富。过去中国的商人如徽商、晋商,在他们家乡的庄园福地肯定是高门大院、金

碧辉煌。可是在资料7中记载“1996年11月中央音乐学院的张前教授为此事专赴福建,在当地音乐研究者的协助下调查过魏氏家族的情况,结果仍然是一无所获”。以上情况叫人疑惑不解。以上两资料在时间上也有矛盾,为躲避战乱时是先到越南?还是携带大量乐器逃来日本?他在越南又结婚又生儿子为什么又到日本?

资料7载“考证魏氏家族情况的意义很大,例如,说魏之琰是明代的宫廷乐人,但是,迄今为止,没有发现魏氏家族属于宫廷乐人的有利证据,特别是没有中国方面研究所提供的魏氏家族情况的资料。目前,我们只能从日本刊印的《魏氏乐谱》、《魏氏乐器图》的前言、跋语中、从日本的文献资料和研究文论中了解到魏氏家族的情况,主要依据的是日本方面提供的资料。而且,在这些魏氏家族的资料记载中,大多只是说明魏双侯籍贯属于福建省的商人,而没有证据证明是宫廷乐师。试想,如果福建籍的魏氏家族能够被召为宫廷乐人,在音乐的建树和能力方面一定有一些过人之处,在地方上也有一定的影响。但是,遗憾的是迄今为止尚未有能够证实这方面的材料发现”。

以上论述是很有说服力的,结论只能如此:魏双侯不是什么宫廷乐师,而是一个往返与中国、越南、日本的不折不扣的商人,但他是一个热爱古典诗词和诗词歌曲的富商,对吟诗、度曲颇有兴趣,到1666年定居长崎以后,无忧无虑过着安逸的生活。出于对诗词歌曲和民族乐器的爱好,经过七年的练习,于1673年到京都访问,并且曾在日本宫廷进行过演出。对以上推断是否恰当,请方家指正。

二、《魏氏乐谱》作品寻踪

《魏氏乐谱》的复印件在国内极为少见,并且是用工尺谱记录的,对一般人来讲阅读起来有一定的困难,估计国内现在有4份《魏氏乐谱》,分别在中国艺术研究院音乐研究所、中央音乐学院、上海音乐学院、南京师范大学。在以上七篇论文中,开列50首曲目名称者有:《中日音乐交流史》、《<魏氏乐谱>考析》和《<魏氏乐谱>研究》。后两种以图表形式进行说明,两图表除列出目录顺序外各有不同研究内容。《魏氏乐谱》考析,研究栏目有:次序、曲名、宫调、起讫音、歌词作

者、歌题、歌词起句、歌词体裁;《魏氏乐谱》研究,栏目有:编号、曲名、目录调名、翻译人、曲谱内页文字、翻译所刊书目。对《魏氏乐谱》寻踪可从两大方面进行。

一是从歌词方面。包括从诗词牌名、格律、作者等方面。钱仁康先生在《<魏氏乐谱>考析》一文中,用图表形式在第五到第八栏目“歌词、作者、歌题、歌词起句、歌词体裁”中都有详细登录,在“歌词作者”栏中有八首没有作者,本人对其中第26首《思归乐》和第39首《洞仙歌》已寻得足迹,它们刊印在《中国古代民歌鉴赏辞典》(李文禄等主编,辽宁教育出版社,1999)。《思归乐》刊印在第373页,是唐代乐府诗。歌词内容:“万里春应尽,三江雁亦稀。连天汉水广,孤客未言归”。与《魏氏乐谱》歌词相同。《洞仙歌》在第422页有两首同名唐代民歌,歌词内容和格律与之不同。

二是从乐谱方面寻踪。在资料7文中用图表形式对已经从工尺谱翻译成简谱或五线谱的歌曲统计有27首,加上徐元勇先生在文后翻译的6首和刘东升先生翻译的两首,(载《中国古代歌曲》,人民音乐出版社,1990。该书有17首译谱)除去重复的还有31首,其中林谦三先生翻译的《玉台观》没有找到,还剩下30首。下面是从乐谱方面寻踪。

对《魏氏乐谱》寻踪的路径从三方面进行,即官修宫廷乐谱、现存民间戏曲、曲艺、民歌乐谱和从古代延续下来的吟诵调乐谱。

在寻踪以前,先把国内已经从《魏氏乐谱》翻成简谱和五线谱的30首乐曲中之12首进行描述和比较,以求对《魏氏乐谱》有一个概括了解。

钱仁康先生在《魏氏乐谱》考析一文第四部分“乐谱考析”开始便说:“在《魏氏乐谱》中,歌词旁的工尺谱,是魏皓的学生在魏皓授课时记写的。由于各人所学的乐器不同,记谱的正确性也有高下之分,因此,不同来源的藏本所记的谱常有差异。”

事实上,国内各音乐学家除了手头拥有的《魏氏乐谱》藏本不同以外,还由于各自对古代宫调理论和对工尺谱的理解不同,也使得在对同一首歌曲进行翻译时其结果也会有不同。这个问题很复杂,可做专

题研究，不是本文所为。本文只大体从形态上对各曲进行简单描述和比较。

第一首《江陵乐》有钱仁康、黄翔鹏和徐元勇三位先生的译谱，三首乐谱同为六声 C 宫调式，旋律基本相同，但调性和音阶不相同，钱谱和徐谱是变宫清乐六声音阶。黄谱是清羽燕乐六声音阶。旋律音区也不同，钱谱、徐谱在小字 2 组 d 音始落，而黄谱在小字 1 组 c 音始落。另外钱谱、黄谱用 2/4 拍记谱，共 17 小节，而徐谱也用 2/4 拍记谱，但长度增加一倍，成 34 小节。

第二首《寿阳乐》有黄翔鹏和徐元勇二位先生的译谱，黄谱为五声 e 羽调式，2/4 拍，共 19 小节。而徐谱译为五声 a 羽调式，2/4 拍，共 48 小节。

第三首《扬白花》只有徐元勇先生译谱，乐谱为五声 D 宫调式，2/4 拍，50 小节。

第五首《蝶恋花》只有徐元勇先生译谱，乐谱为五声 a 羽调式，2/4 拍，40 小节，后有 24 小节尾声。

第六首《估客乐》有林谦三和黄翔鹏先生译谱，林先生译谱没有找到。黄谱译为变宫六声 c 羽调式，第三句有升高半音的临时变化宫音，2/4 拍，16 小节。

第七首《敦煌乐》只有黄翔鹏先生译谱，乐谱为变宫六声清乐 a 羽调式，2/4 拍，8 小节。

第九首《圣寿》只有徐元勇先生译谱，乐谱为清角六声 D 宫调式，2/4 拍，80 小节。

第十一首《关山月》有林谦三、钱仁康和王迪先生译谱，林先生译谱没有找到。钱谱和王谱同为变宫清乐六声 D 宫调式，均为 2/4 拍，42 小节，旋律相似，部分片段有所不同。如：第六句“胡窥青海湾”王谱高旋下行，而钱谱先低后高。第八句“不见有人还”王谱在低音区，而钱谱在高八度。第十二句“叹息未应闲”王谱渐慢在低音区结束，钱谱在高八度结束。两谱虽有几处不同，但给人的情感含量还是有区别的。

第十二首《桃叶歌》只有杨荫浏先生译谱，乐谱为变宫六声 D 宫

调式,2/4 拍,8 小节。

第十三首《关雎》有林谦三和刘东升先生译谱,林先生译谱没有找到,刘先生译为五声 e 商调式,2/4 拍,13 小节。

第十四首《清平调》有林谦三、钱仁康和王迪先生译谱,林先生译谱没有找到。钱谱和王谱均为变宫六声 e 商调式,旋律大体相同。节拍不同,钱谱 2/2 拍,20 小节,王谱 2/4 拍,39 小节。《清平调》是七言绝句,前三句唱腔每句分为两逗。钱谱用拖腔记谱,而王谱用过门记谱,类似说唱、戏曲的句中过门。钱谱有三段唱词,而王谱只有一段,其结尾句也不相同,钱谱高旋结尾,王谱低旋结束。

第二十三首《阳关曲》有钱仁康、王迪和刘东升先生译谱,另外还有琴曲《阳关三叠》。现就钱谱和刘谱作比较,两谱同为五声 e 商调式,旋律相似。节拍不同,钱谱 2/4 拍,30 小节。刘谱 4/4 拍,30 小节。钱谱第 1、3 句句头旋律有八度大跳,刘谱为高旋同音重复进行。节奏方面钱谱显得拘谨,而刘谱显得宽阔。

以上仅对杨荫浏、黄翔鹏、钱仁康、王迪、刘东升和徐元勇六位先生所译部分曲谱从调式、调性、音阶、节拍和旋律方面做了简单介绍和比较。不难看出,由于版本不同、译法不同,所译结果也不同程度有所差别,由此也说明《魏氏乐谱》50 首歌曲在日本传播中也存在很大的灵活性和差异——

(一)《魏氏乐谱》在官修宫廷乐谱中寻踪。

若魏之琰是"宫廷乐师"、《魏氏乐谱》是"宫廷乐舞"的话,那么在宫廷音乐中定会寻得《魏氏乐谱》的足迹。现就《魏氏乐谱》在《新定九宫大成南北词宫谱校译》本和《碎金词谱今译》本中寻踪情况介绍如下,先说两译本情况:《新定九宫大成南北词宫谱校译》由天津师范大学博士生导师刘崇德教授译谱(天津古籍出版社 1998 年 7 月第一版),《碎金词谱今译》由刘崇德教授和他的博士生孙光钧教授译谱(河北大学出版社 2000 年 1 月第一版)。现摘引《新定九宫大成南北词宫谱校译》(下称《九宫大成》)前言和《碎金词谱今译》(下称《碎金词谱》)序言中的几段文字以作寻找《魏氏乐谱》的根据。"这部编撰于距今 250 多年前的清代乾隆十一年(1746)的《新定九宫大成南北词

宫谱》,是一部收录我国古代自公元9世纪至18世纪,近900年间的声乐乐谱总集。”“《新定九宫大成南北词宫谱》之编撰,始于乾隆六年(1741)。当时和硕庄亲王允禄奉旨成立律吕正义馆,续编康熙五十二年(1713)编定的《律吕正义》一书,此即《律吕正义后编》,书成一百二十卷,尽收历代庙堂祭祀、朝廷典礼之雅乐。期间允禄念及‘雅乐、燕乐实相为表里’,并且燕乐的主要代表,即南北词,一直没有完整的乐谱。多年以来,‘鱼鲁亥豕不无淆讹’,于是召集清曲名家周祥钰等人,广采民间与内府所存词曲乐谱,在朝廷乐工配合下,对这些乐谱‘分宫别调,缺者补之,失者正之,参酌损益,务极精详’,每完成一卷,即交允禄审阅。历时五年于乾隆十一年(1746)完成此《新定九宫大成南北词宫谱》八十二卷,由内府以朱墨本刊行。”“明末以来,工尺谱流行,口口相传之元明法曲得以用乐谱辑录下来,而整理汇集这些古乐谱者,即此《新定九宫大成南北词宫谱》。故此谱所收,为元明两代传唱之乐谱,其中宋金时代作品,经历数代传唱,难免加进时腔,然去古未远,所幸音节犹存,故保留清乾隆之前数百年间词曲音乐的乐谱者,唯此巨编,其使今世之人尚能得见宋词、元曲、明清传奇声乐之美,其功莫大焉。”

引《碎金词谱》序言“《碎金词谱》六卷,清道光二十四年(1844)谢元淮编撰。此书是从《新定九宫大成南北词宫谱》中搜集整理出词乐乐谱一百七十余首,编成一部独立的词乐歌曲集与词乐乐谱资料集。”

以上引文足以说明两大型乐谱在18世纪以前900年间对古代诗词歌曲、说唱、戏曲等音乐记载的丰富性和权威性。

现将已获30首《魏氏乐谱》之译谱在《九宫大成》和《碎金词谱》中的寻踪和比较情况介绍如下:

在《九宫大成》中有八首同名歌曲,在《碎金词谱》中有五首同名歌曲。它们是:

①《魏氏乐谱》第十首《蝶恋花》徐元勇译谱

在《九宫大成》第4094页有同名散曲,《九宫大成》是清乐七声C宫调式,而《魏氏乐谱》是五声C宫调式,两谱节奏和旋律毫无相同之处。

②《魏氏乐谱》第十七首《小重山》钱仁康译谱。

在《九宫大成》第3751页有同名曲牌。《九宫大成》谱是五声#f羽调式，是《龙泉记》剧曲中之一段。《魏氏乐谱》是六声e商调式，两曲旋律、节奏截然不同。

③《魏氏乐谱》第二十首《玉蝴蝶》无译谱。

在《九宫大成》第1457页和《碎金词谱》第76页都有同名歌曲，但因无《魏氏乐谱》之译谱，无法比较。

④《魏氏乐谱》第二十三首《阳关曲》有钱仁康和刘东升先生译谱。

《九宫大成》有同名散曲一首，《阳关三叠》两首在第2503页～2505页。在《碎金词谱》第198页有散曲一首，与《九宫大成》散曲相同。《九宫大成》《阳关曲》是清乐七声D宫调式，旋律每句呈下行趋势，节奏平稳，唱词无重句。而《魏氏乐谱》是五声e商调式，旋律流动性强，唱词有重句，两曲不同。

⑤《魏氏乐谱》第三十首《瑞鹤仙》尚无译谱。

《九宫大成》第436页和第1754页有此曲，但无法比较。

⑥《魏氏乐谱》第四十首《千秋岁》尚无译谱。

《九宫大成》第711～712页有此曲，但无法比较。

⑦《魏氏乐谱》第四十一首《水龙吟》杨荫浏先生译谱。

《九宫大成》第1601页有此曲。《九宫大成》之《水龙吟》用于《月令承应》戏，是清乐七声F宫调式。《魏氏乐谱》是清乐七声b羽调式，两曲旋律不同。

⑧《魏氏乐谱》第四十四首《青玉案》王迪先生译谱。

《九宫大成》第2321页有散曲两首，另有剧曲《月令承应》、《九九大庆》、《比目鱼》各一首。《九宫大成》散曲是五声b羽调式，曲调流畅，很象江南小调。《魏氏乐谱》散曲是清乐七声D宫调式和f角调式交替，两曲不同。

《魏氏乐谱》除在《九宫大成》中有八首同名歌曲外，在《碎金词谱》中寻得五首同名歌曲，除第二十三首《阳关曲》与《九宫大成》同名外，还有四首同名歌曲，它们是：第十首《喜迁莺》、第二十首《玉蝴

蝶》、第二十九首《贺圣朝》和第三十七首《万年欢》。以上四曲没有译谱，不能与《碎金词谱》进行比较。

以上是《魏氏乐谱》三十首歌曲在《九宫大成》和《碎金词谱》中寻踪的情况，共有十二首歌曲同名。很遗憾，只有五首译谱可进行比较。但是这五首歌曲完全不相同，是否可以认为《魏氏乐谱》并非是明代“宫廷乐舞”呢？

（二）《魏氏乐谱》在现存民间歌曲、曲艺、戏曲乐谱中的寻踪。

魏双侯是福州人，福州在福建省的闽东区。闽东区的南部沿海是闽中区和闽南区。在古代，沿海地区的文化、手工业、商业等方面要比内地先行一步，与海外的贸易交流也会较早且频繁，明代以前早已如此。这便是魏双侯成为商人的自然条件和社会条件。人文环境使福建的民间音乐非常丰富，现在先从福建民歌中寻踪。

（1）《魏氏乐谱》在福建省民歌中寻踪。

在福建省《中国民间歌曲集成》中把民歌按地理位置分为闽东区、闽中区、闽南区、闽北区、闽西北区和闽西区六个版块，每个版块的汉族民歌体裁分类有：劳动号子、山歌、小调、灯歌舞歌、渔歌、唱诗念歌、风俗歌曲。除以上八类外还有吟诵调、叫卖调等生活音调。

在“福建民歌概述”的第一节“福建汉族民歌的题材内容”中写道：“部分《薅草歌》也有唱唐宋词的。”（正文第4页）很遗憾，在《福建民歌集成》中没有记录一首《薅草歌》。如何与之做比较？

在附录“生活音调”中记录了部分诗词吟诵调。闽东区吟诵调有：《早发白帝城》（唐·李白诗，集成356页，福安市民歌）；闽中区吟诵调有：《八阵图》（唐·杜甫诗，集成669页，泉州市民歌）、《赤壁》（唐·杜甫诗，集成670页，南安县民歌）、《春日偶成》（宋·程灏词，集成672页，厦门市民歌）、《叙国乱》（汉·蔡文姬，《胡笳十八拍》第一拍，集成673页，龙海县民歌）、《八声甘州》（北宋·柳永词，集成678页，诏安县民歌）、《南乡子》（宋·辛弃疾词，集成678页，诏安县民歌）、《念奴娇》（宋·苏轼词，集成679页，诏安县民歌）、《摸鱼儿》（宋·辛弃疾词，集成680页，诏安县民歌）；闽西区吟诵调有：《清明》（一）（唐·杜牧诗，集成829页，龙岩市民歌）、《清明》（二）（唐·杜牧诗，集成

830页,永定县民歌)、《静夜思》(唐·李白诗,集成830页,永定县民歌),以上在闽东区、闽中区和闽西区共有吟诵调十二首,唐宋诗词作家有李白、杜甫、杜牧、程灏、柳永、辛弃疾、苏轼以及汉·蔡文姬。十二首吟诵调分布在城市和农村,范围非常广泛。还有三个区没有记录,可能因为吟诵调在《中国民间歌曲集成》福建卷的附录类中,没有给予足够的重视。尽管如此,可以看得出,在福建的民歌中,古代作家的诗词作品还是在民间被广泛传唱着,这是其它省区民歌中所少有的现象。由此可以推断,魏双侯青少年时代即生活在这样的环境中,对民歌中的吟诵调可能很熟悉,在民歌中,吟诵调与纯粹民歌还是有不同之处,他是文人的词作,在古代私塾的教习和家教中有可能成为基本教材。可以说《魏氏乐谱》歌曲与福建民歌中的吟诵调有着密切的联系。尽管十二首诗词歌曲在《魏氏乐谱》中不曾得见,但在吟诵调的旋律、节奏等方面与《魏氏乐谱》中部分歌曲还是颇为相似的。(后面第3节再详述)。

一些理论家从《魏氏乐谱》的同音或八度音"起调毕曲"特点,断定是南宋燕乐在明朝宫廷雅乐中的延续。但是只要翻开《中国民间歌曲集成》福建卷,则"起调毕曲"特点比比皆是。仅在闽东区唱诗念歌类中就找到25首,它们分别是徵、羽、宫、商调式民歌,调类也非常丰富。

(2)《魏氏乐谱》在福建曲艺、戏曲音乐中寻踪

《中国曲艺音乐集成》福建卷(中国ISBN中心出版,2001年),在综述中记载"收入本卷的曲种共有15个,根据曲种音乐的不同特点,大致可分为6大类:牌子曲类、滩簧类、鼓词类、渔鼓类、板歌类和吟诵类。"

在牌子曲类中,南音是最具有代表性的曲艺品种,在《中国曲艺音乐集成》福建卷综述中记载"被称为中国古典音乐'活化石'的福建南音,由于历史上的种种原因,原始材料无从寻觅,史籍上亦罕有记载。""南音于明代以前称为弦管似可定论。"

南音主要流行在闽南方言区的泉州、厦门及漳州等地,在这个地区明代以前已流行的戏曲有莆仙戏和梨园戏,它们都是古老的以曲牌

体音乐构成的曲种和剧种，在福州虽然有闽剧，但闽剧形成较晚，主要唱腔属板腔体和综合体，它比《魏氏乐谱》产生年代要晚。尽管《中日音乐交流史》中记述魏双侯是“福建省福州府锯鹿郡人”，但在福州并未找到魏双侯的足迹。在这种情况下，宁可扩大范围，也要增加寻找《魏氏乐谱》足迹的可能性。在《中国曲艺音乐集成》福建卷和《中国戏曲志》福建卷中还未寻得《魏氏乐谱》的足迹，但在孙星群先生所著《千古绝唱——福建南音探究》中(该书海峡文艺出版社 1996 年 9 月第一版)除详细介绍了南音的历史、形态特征及美学蕴涵外，并对南音“指”、“谱”、“曲”的曲式结构作了详尽的分析。在“曲”部中有两首与《魏氏乐谱》同名曲目，它们是第十四首《清平调》和第四十首《千秋岁》(分别刊印在该书第 259 页和 360 页)，因无曲谱，无法比较。另外，在该书将南音与梨园戏曲牌名的对照表中列出六首与《魏氏乐谱》同名曲目，它们是第五首《蝶恋花》、第十首《喜迁莺》、第十四首《清平调》、第三十一首《清平乐》、第四十首《千秋岁》和第五十首《齐天乐》，另外还有一首《瑞鹊仙》疑是《魏氏乐谱》第三十首《瑞鹤仙》之误。以上曲目刊印在该书第 188 页 ~ 194 页南音与梨园戏曲牌名的对照表中。以上七首只是提供了曲名，并无曲谱，无法进行比较。但必竟也提供了一些寻找《魏氏乐谱》的线索。

通过以上在曲艺、戏曲音乐中的寻踪，虽然没有找到同名曲牌来进行比较，但我认为：《魏氏乐谱》和福建的民间音乐，特别是古老的曲艺、戏曲是有着非常密切的联系的。这寻谱工作需要时间，需要资料，需要熟悉情况，只能留待以后再寻踪了。

(3)《魏氏乐谱》在古代延续下来的诗词吟诵调中的寻踪

中国的大教育家、音乐家孔子是我国办平民教育的第一人，他办教育的基本教材是《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》。“孔子教习礼乐，将《诗》的乐章都配上了音乐，所谓三百五篇，孔子皆弦歌之”《史记·孔子世家》。自孔子以后，至清末两千多年的私塾教学中，都把吟诵诗词当作主要内容，以至古代人从孩童时期便开始了这方面的教习。现在有的孩子家长在早期启蒙教育中，不是也背诵古代诗词吗？不过不是吟诵。直到上个世纪初，随着新学教育的开始，伴随着

“学堂乐歌”的歌声，这种吟诵诗词的传统就渐渐消失了，以至现在65岁以下的人都不知道吟诵诗词为何物了。近几年，江苏的退休教师秦德祥先生连续发表两篇文章，来介绍他对江苏常州吟诵音乐的流传情况和研究心得。一篇是《常州吟诵音乐的采录与初步研究》(载《中央音乐学院学报》，2001年第2期，第15页)；一篇是《传统吟诵的用谱与传承方式》(载《交响》，2003年第2期)。

这两篇文章对研究《魏氏乐谱》有很大的启发，现引述几段文字如下：“吟诵，是一种介于诵读与歌唱之间的汉文古典文学作品口头表现艺术方式。它以‘唱’的方式来‘读’古典诗、词、文，其音调基于诗文诵读的声调，音乐节奏基于诗文诵读的节奏，在诵读的基础上，籍吟唱以助抒情达意。在我国历史上，吟诵艺术是传播、普及传统文化和进行启蒙教育的有效工具与手段。历来古典诗词的创作、修改、鉴赏、口头交流发表，多在吟诵中进行，旧时学童在进入蒙读之前便开始习吟，是集文学与音乐为一体的教育方式。吟诵艺术对于促进我国文化繁荣、提高民族素质，产生过重大的作用。”“吟诵音乐是我国传统文人音乐的要项，它与戏曲、曲艺、民歌乃至民间器乐曲，同是在中华传统文化大背景下孕生的艺术门类，吟诵艺术历来与当地方言口耳相授、代代相传，在传承过程中发生种种变异、发展、创新，故在全国范围内，在历史流传中，其音乐内容丰富、异彩纷呈。由于吟诵音乐处于文学与音乐的边缘地带，一个多世纪以来，很少受到西洋音乐的影响，至今仍保留着民族民间音乐的原始面貌，对于研究中国传统音乐具有重要的价值。”

以上两段文字说明了我国古代诗词吟唱的普遍性，并且它是“文人音乐的要项”，前文已经提到，在福建民歌中，吟诵调数量不多，这是符合实际情况的，因为它是文人音乐，并非是普通劳动者和市民所能演唱的。不信，我们去采访一下演唱者，他们的祖辈和传授者肯定会和古代私塾教育有着一定联系，以至可以往上追溯数代，他们的祖辈便是知识分子、官僚或商人，因为商人的后代也有念私塾的机会，魏双侯便具备这样的条件。他不但自己对古代诗词能够吟诵和“弦歌之”，而且到日本后，还进行了这方面的教习活动。黄翔鹏先生在《明末清

乐歌曲八首》中就说“《魏氏乐谱》在日本是作为汉语诗词教学辅助手段而相传的，不象其它‘唐乐’（应该说是‘唐人之乐’即‘中国人之乐’），是经过日本乐工之手，作为宫廷节目、作为艺伎音乐流传下来的。”

对于吟诵音乐的特点，秦德祥先生有如下文字：“吟诵音乐风格特点与方言关系甚密。”“吟者的儿童时期至青少年时期，所接受的是旧式私塾或家学教育，他的吟诵，或家传或师授、或专承或博取、或相对固守或嬗变较多，形成了音乐风格总体上的多样性。”“吟者通常不具调高观念，又无乐器为之伴奏或定调，吟调的高低，便因人、因诗、因兴而异。具体说来，决定吟调高低的因素，首先是吟者的嗓音条件，其次是所吟作品的内容、吟者当时的兴致、精神状态以及个人的习惯等”“着眼于速度，可将吟诵划分为‘快读诗调’与‘慢读诗调’两类。‘快读’则节奏较急促、单一，音调较为简单，较近于‘读’；‘慢吟’则节奏比较舒缓、复杂，音调较曲折多姿，较近于‘唱’。吟诵的速度、节奏还与所吟作品的类别有关。通常是吟古文及篇幅长大的古诗速度较快、节奏比较密集和规整，而吟近体诗、词与篇幅较短小的古体诗速度较慢、节奏比较松散和自由……对于感情不同的段落，在速度与节奏上都有显著的变化。”“吟诵音调的调式，与所吟诗文的基本情绪有关，例如比较哀怨、悲壮、激越的古文及此类情绪的诗词，大多用羽调式。”（以上文引自秦德祥先生《常州吟诵音乐的采录与初步研究》。）

以上文字使作者想到：难怪《魏氏乐谱》有许多不同版本，是因为“由于《魏氏乐谱》中的工尺谱字是由魏皓的学生记写，即‘明乐’的学习者在授业中记录的，由于每个学生所演奏的乐器不同，在记写‘明乐’的‘歌唱’谱字时，也标记了自己演奏乐器的演奏记号……所以在日本流传的《魏氏乐谱》就存在着多个不一样的本子。”（徐元勇：《魏氏乐谱研究》）。实际上，从魏双侯到魏皓在对中国古典诗词传授的过程中也是用吟诵的方法。

下面我们再看诗词的吟诵方法，秦德祥先生说“常州吟诵方法……为下列四种：‘格律腔法’、‘显基本腔法’、‘隐基本腔法’、‘核心腔法’”。“吟诵音乐的基本特点——‘定腔不定词与谱’。定腔：对于

某一吟者，基本腔是相当固定的，在吟诵形式相同而内容不同的诸多具体作品时，不会有根本的变更；不定词：基本吟腔只是一个比较粗略的旋律'骨架'，甚至是连这个'骨架'都不很清晰，可塑性极大；不定谱：基本吟腔通常无法用乐谱固定下来，如果定下谱来，便难以适应许多不同的具体作品。""定腔不定词与谱，是所有运用'基本腔法'的我国传统音乐艺术门类所共通的特点，不仅在戏曲、曲艺中显现，在民歌乃至民间乐曲中，亦可见其踪影。"

以上论述实在是妙语连篇，不但指出我国吟诵音乐的特点，还指出吟诵法在我国传统音乐、民歌、曲艺、戏曲、器乐中"亦可见其踪影"的普遍性。的确如此，在我国许多曲艺中的干板数唱都是吟诵调。越剧以及其它剧种中也有吟诵调。特别在高腔系剧种中，音乐分为"帮"、"打"、"唱"三个部分，"唱"就是干板的吟诵调。川剧的"唱"是最典型的吟诵调，并且是"依字行腔"的"活腔"。路应昆著《高腔与川剧音乐》（人民音乐出版社，2001）说"'活腔'之活，是指腔的抑扬起落、顿折续连等都无预定范型，全视具体文词和表情的需要而做高度随机的处理。"这和秦德祥先生说的"可塑性极大"是一样的。

其实《魏氏乐谱》也具有这样的特点，依我看，《魏氏乐谱》中大部分都是福建地区的吟诵调，现就《中国古典歌曲》中的十七首《魏氏乐谱》和其后的吟诵调，以及《中国民间歌曲集成》福建卷中的十二首吟诵调（前文已有出处和刊页）作一概括。

前面秦德祥先生对吟诵音乐的基本特点已有很精彩的概括，我认为从《魏氏乐谱》歌曲的音乐本体特征去寻踪是最重要的，现从音乐形态各方面对以上两部歌曲集的吟诵调做如下概括：

①旋律方面：吟诵调一般音域不宽，常有核心音调的重复和变化重复，与一般的中国民歌旋律结构不同，钱仁康先生在《魏氏乐谱》考析一文结尾处做了很好的概括："从形式上看，这些乐曲大都具有整齐匀称的节奏、节拍和句法结构。每行乐谱所以要分成八格，是和这一点密切相关的。《小重山》、《行经华阴》、《秋风辞》等曲 8x8 或 8x9 的结构，简直就是德国音乐学家胡戈·里曼所说的'四进结构'（Vierhebigkeit）.《月下独酌》中'花下一壶酒'的旋律，《小重山》中'一闭昭

阳'的旋律,《采桑子》中'蛸蛴领上'的旋律在全曲中不断重复;《清平调》三首共12句,每一句都重复了'花想容'的旋律,表现为典型的'重复结构',和那种像春蚕吐丝一样徐徐伸展的'衍续旋律'(Fortspinnung)决不相类。今天我们常说这种'四进结构'和'重复结构'是西方古典音乐的特点,看了《魏氏乐谱》才知道这些原来也是我们的'国粹'。"钱先生说的极是,在福建民歌中的吟诵调如《早发白帝城》、《八声甘州》、《摸鱼儿》和《清明》(一)等民歌中也有像《魏氏乐谱》那样的不断重复结构。以上曲谱中,结构的方整对称和呼应也是显而易见的。有的歌曲旋律中,随着情感的变化,也有临时变化音。如在《八声甘州》和《念奴娇》中都用了变徵音。福建民歌中吟诵调的调式是很丰富的,就十二首吟诵调而言,就有D宫、B宫、F宫、E宫、G宫、G徵、C徵、E徵、B徵、e羽等不同调式,音阶也有五声、六声、七声、清乐、雅乐音阶。不一定和南宋燕乐二十八调有联系,因为吟诵调是随着吟诵者的嗓音条件和吟诵情绪而定的,有很大灵活性。不是《魏氏乐谱》同一首歌曲也有不同的译法吗?那也可能是魏皓嗓音条件和情绪不同之故吧?

②节奏方面:节奏随诗词的内容而定,并常使用与福建地方语言节奏相关的附点、反附点、切分和平均节奏。在《魏氏乐谱》和福建民歌吟诵调中有相同的节奏型。

③速度方面:吟诵调一般速度不快,因为它不一定是吟诵给别人听的,有时是自我欣赏,需要慢慢品味。当然,在欢快和激动人心的诗词吟诵调中也会稍快一些。

④结尾特点:吟诵调一般每句诗词的结尾和全段诗词的结尾都要拉宽,以加强句感、段感和终止感。《魏氏乐谱》和福建吟诵调都具有这样的特点。

因篇幅所限,谱例就不列举了,有兴趣者可参阅《中国古典歌曲》和《中国民间歌曲集成》福建卷。

《魏氏乐谱》大部分是吟诵调,但肯定不完全是吟诵调,待有全部《魏氏乐谱》后还可做进一步的寻踪。

三、结论：

对《魏氏乐谱》的寻踪，好象侨居海外的华人寻根一样，要从各方面去寻根问祖。有的从音乐史和宫调理论方面进行寻根，认定它是明代宫廷音乐。由此也确信魏双侯是明代宫廷乐官。有的表示赞同，有的表示怀疑。有的说是宋代以前的宫廷音乐。如此等等。通过以上一系列的寻踪，本文作者认为它是古代流传于福建（福州的附近地区？）的文人，在古典诗词传习中的吟诵调。以上判断正确与否，敬请各位专家指正。

『魏氏楽譜』作品の跡を尋ねる

「里帰り」の概念は徐元勇が『「魏氏楽譜」研究』（2001年第1期『中国音楽学』の129～146ページに掲載された）という論文で出したものである。確かに、海外に流れて保存される我が国の貴重な資料は少なくなく、「里帰り」の研究を行う必要があると思う。1906年に、葉中冷によって編集された『小学唱歌初集』にの『魏氏楽譜』の中の『清平調』が掲載されて以來、『魏氏楽譜』が国内に里帰りするのも百年以來である。『魏氏楽譜』の跡を尋ねるためには、海外に居留する中国人が自分の根を尋ねると同じように、各方面から探さなければならない。音楽史と宮調（昔の楽曲の総称）理論の面から尋ね、『魏氏楽譜』が明の時代の宮廷音楽だと認め、魏双侯が明の時代の楽官だと確信する人はいる。その観点について、賛成する人もいるし、疑いのある人もいる。『魏氏楽譜』が宋の時代の前の宮廷音楽だと言っている人もいる。議論は少なくない。筆者は『魏氏楽譜』の作品と『新定九宮大成南北詞宮譜校訳』や『碎金詞譜今訳』等我が国の古代楽譜と、それに、今日の『中国民間歌曲集成』の資料と対照

して研究を行ない、『魏氏楽譜』は昔福建地域に広く伝わっていた文人の音楽だと思う。其の音楽の源泉と性質は、文人が古典詩歌の伝習する吟詠調から來るものかもしれない。そのような認識に基づいて筆者は先ず現在国内での『魏氏楽譜』の主な研究者:楊蔭瀏、黄翔鵬、銭仁康、張前、徐元勇らの研究成果を分析して、比較研究を行なった。以下の幾つかの基本的な問題について自分の考えを述べたのである。

一　魏双侯　其の人と音楽。

筆者は魏双侯は宮廷楽師などではなく、中国とベトナムと日本の間に往復する正眞正銘の商人だと思う。然し、彼は古典詩詞と詩詞歌曲に熱心な商人であり、吟詩と度曲(節のとおりに歌うこと)にかなり興味を持ち、1666年に長崎に定住してから、楽しく安逸な生活を送っていた。詩詞歌曲と中国の伝統的な音楽に対する好みから、彼は七年間の練習を経て、1673年にこれらの音楽を身に付け、京都を訪問し、成功した。魏之琰が宮廷楽師だとし、『魏氏楽譜』が「宮廷楽舞」であるならば、宮廷音楽の中に必ず『魏氏楽譜』の痕跡を見付けられるはずだが、今まで、其の方面の資料が手に入ることはなかった。

二　音楽作品の情況。

すでに入手した30首の『魏氏楽譜』の中の翻訳された楽譜が『九宮大成』と『碎金詞譜』の跡を調べた比較情況を紹介しようと思う。『九宮大成』に八首の同名歌曲があり、『碎金詞譜』に五首の同名歌曲がある。それらの歌曲は:

1『魏氏楽譜』第十首『蝶戀花』　徐元勇によって翻訳される。『九宮大成』の4094ページに、同名散曲(元、明、清の三王朝時代に流行した元曲)があり、その曲は清楽七声C宮調式だが、『魏氏楽譜』のほうは五声C宮調式で、二つの楽譜のリズムとメロディーの間に共通なものは少しもない。

2『魏氏楽譜』第十七首『小重山』　銭仁康によって翻訳される。『九宮大成』の3751ページに同名曲牌がある。その曲は五声#f羽調

式で、『龍泉記』という劇曲の一節である。『魏氏楽譜』のほうは六声 e 商調式、二つの曲のリズムとメロディーはまったく違う。

3『魏氏楽譜』第二十首『玉胡蝶』　まだ翻訳されていない。『九宮大成』の1457ページと『砕金詞譜』の76ページに同名歌曲があるが、『魏氏楽譜』の曲はまだ翻訳されていないので、比較することができない。

4『魏氏楽譜』第二十三首『陽関曲』　銭仁康と劉東昇によって翻訳される。『九宮大成』に同名散曲が一曲あり、『陽関三畳』という二つの曲は、2503～2505ページにある。『砕金詞譜』の198ページに散曲が一曲あり、『九宮大成』のと同じである。『九宮大成』の『陽関曲』は清楽七声 D 宮調式で、句ごとにメロディーは下りの趨勢があり、リズムが穏やかで、歌詞は重なることはない。『魏氏楽譜』のほうは五声 e 商調式で、メロディーの流暢性がよく、歌詞の重なることがあり、二つの曲は異なる。

5『魏氏楽譜』第三十曲『瑞鶴仙』　まだ翻訳されていない。『九宮大成』の436ページと1754ページにその曲があるが、比較できない。

6『魏氏楽譜』第四十曲『千秋歳』　まだ翻訳されていない。『九宮大成』の711～712ページにその曲があるが、比較できない。

7『魏氏楽譜』第四十一曲『水龍吟』　楊蔭瀏によって翻訳される。『九宮大成』の1601ページにその曲がある。『九宮大成』の『水龍吟』が『月令承応』に用いられ、清楽七声 F 宮調式である。『魏氏楽譜』のほうは清楽七声 b 羽調式で、二つの曲のメロディーは異なる。

8『魏氏楽譜』第四十四曲『青玉案』　王適によって翻訳される。『九宮大成』の2321ページに散曲が二曲あり、まだ劇曲『月令承応』、『九九大慶』、『比目魚』はいずれも一曲である。『九宮大成』の散曲は五声 b 羽調式で、曲が流暢で、江南(揚子江以南)小曲によく似ている『魏氏楽譜』の散曲は清楽七声 D 宮調式と f 角調式が交替して二つの曲は異なる。

日本佛教天台宗声明的乐谱“目安博士”释解

周 耘

乐律·乐谱

一、声明与声明博士

日本佛教界将其伴随佛教法式活动(仪轨)的音乐(含佛教经文)称为声明。声明是由和尚依谱咏唱的,这种声明乐谱叫做“声明博士”。声明博士是与我们所熟知的五线谱、简谱等世界通用记谱法全然不同的一种特殊的记谱法,它实际上是一套记录和尚诵唱佛教经词诗讃等的特殊符号系统。声明博士记谱法即便在日本,除了使用它的和尚们,能够熟练视谱解读的音乐学者也属凤毛麟角。而在普通人的眼里,声明博士只是一些奇奇怪怪的、带有某种神秘意味的曲线组合。

据日本学者[①]考证,声明博士有三种样式,最古老的一种叫“古博士”。古博士还是一种原生状态的声明乐谱,与源于中亚后被西洋音乐史上的格里高里圣咏采用的纽姆(曲线)谱近似。古博士更多地忠实于语言的强弱轻重,对声明音调(旋律)的记录仅仅只是提示性的,称为“声点”。这样一些十分简单明了的象征性符号把旋律的或上行或下行形象地记录下来,使僧侣们通过口传心授大体掌握了的声明曲调不会忘记。目前尚无研究能表明,古博士究竟是奈良、平安时代佛

① 天纳传中,《天台声明概说》第74页,大阪:睿山学院,昭和63年。

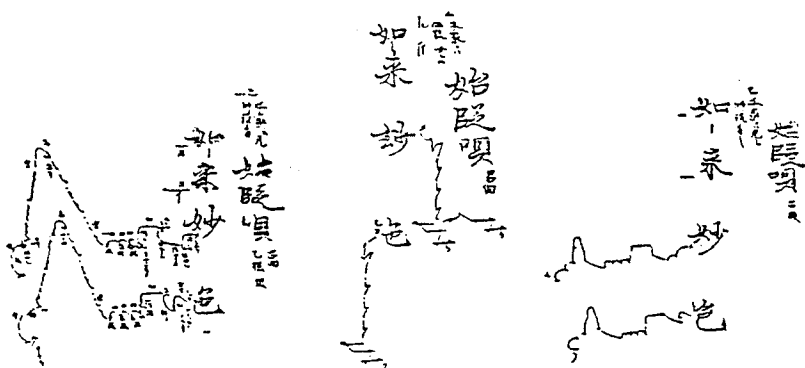
教大规模从中国大陆东传之时随之登陆东瀛的，还是后来日本僧侣自己的创造。日本学界一般认为，古博士的出现当在公元8世纪前后。而到了江户时代，古博士则基本从日本佛教声明的实际唱诵活动中淡出。

第二种叫"五音博士"。这种声明谱不仅只表现语言的强弱，和曲调的大致走向，更能以一定的直线、斜线明确地对应表示出音阶的宫、商、角、徵、羽五音以及七声，根据不同的线就能知道是什么音阶，然后具体唱出高低起伏的音调。由于弥补了古博士仅能表示强弱（即声点）和大体音高走向而并不表示具体音高的局限，五音博士出现后很快替代古博士成为声明乐谱的主流，大约盛行于日本平安朝晚期。五音博士现在主要为真言宗野山派声明系统所采用。

第三种叫"只博士"，又称"目安博士"。这是一种非常直观、便于视谱诵唱的声明乐谱。采用的是各种曲线符号，或上行，或下行，或回环曲折。各个字（歌词）最初的音高位置和音调的去向趋势准确清晰。与五音博士相比，目安博士不仅能明确表示五音七声，还通过大量具有装饰性意义的所谓"盐梅音"的使用，特别擅长记录五音七声以外的变化音和音的进行过程即带腔的音。目安，日语念做"めやす"，意思就是这种从旋律型派生出来的记谱法特别方便视读。据考，目安博士早在日本镰仓朝初期就已经广泛使用，今天则为日本佛教声明主流的天台宗声明所采用。

下面分别是相同内容的一段声明曲之三种博士记谱法的样式：（天135）

笔者曾有缘在东瀛实地考察佛教声明，并于1995年向日本天台宗声明当代传人、京都比叡山三千院住持的天纳传中[①]先生及佛教音乐学者岩田宗一教授初步学习了目安博士的诵唱法。本文正是拟对目安博士作一些释解，并把这种特殊的佛乐乐谱介绍给中国佛教界和音乐学术界。

① 天纳传中先生已于2002年圆寂

目安博士　　　　五音博士　　　　古博士

二、声明博士的乐理基础

1. 十二律　天台声明使用的十二律的名称源于日本雅乐，却有别于中国古代的律名。下面是二者的对照表：

中国律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
日本律名	壹越	断金	平调	胜觉	下无	双调	凫钟	黄钟	鸾镜	盘涉	神仙	上无
平 均 律	D	#D	E	#F	F	G	#G	A	#A	B	C	#C

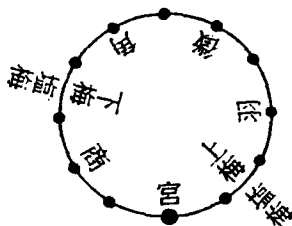
关于日本十二律的名称来源，一般认为平调、双调、黄钟、盘涉直接原样取自唐代俗乐的 28 调。壹越调、神仙调则从二十八调名称的越调、仙吕调脱胎而来。除此以外的六律，似乎与中国古代的律名关系疏远。中国古代的律名是唐代传往日本的。但日本所用的律名是何时、何人制定的却不清楚。

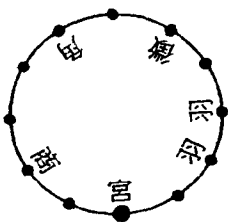
2. 音阶基础　天台声明的旋律使用了三种五音七声音阶，分别称为吕曲、律曲、中曲。

吕曲又叫上曲，是属于中国体系的的五音，加上反宫、反徵构成所谓吕曲七声。这种建立在三分损益律基础上的理性化的音阶，不合日本人的乐感，日僧诵唱以吕曲为基础的旋律音调会显得生涩困难，常常产生律曲化的倾向。

吕曲图示：

中曲被认为是源自印度体系的五音，加入游移性的上梅（婴羽）、下梅（婴商），构成所谓中曲七声。

中曲图示：

律曲又叫下曲，是日本神乐的五音，是感性化的五音七声，日僧诵唱律曲的旋律音调十分流畅自如。

律曲图示：

三种音阶音高关系的比较图表：

律曲	中曲	吕曲
宫	宫	宫
		变宫
羽	婴羽	
	羽	羽
徵	徵	徵
		变徵
角	角	
		角
	婴商	
商	商	商
宫	宫	宫

3. 五音音名符号与符号缩写：

五音音名：宫　商　角　徵　羽

符号缩写：ウ　六　夕　山　ヨ

和式发音：Kyu　Sio　Kaku　Ci　U

五音符号与中国的完全一致，但由于运用的广泛，为了方便记录对汉字字符进行了简化。发音采取日语汉字的音读。最大的不同则是，五音相当于现代国际通用唱名的 Re　Mi　Sol　La　Si，而非中国式的 Do Re　Mi　Sol　La 。

4. 拍子

序曲　这是一种与西洋音乐的自由节奏、无小节线的节奏节拍相对应的拍子。大部分天台声明曲属于序曲拍子。不过，声明博士的墨谱并不表示序曲拍子。观察、体味、掌握，都要靠法会仪式中的声明实际演唱。

定曲　这是结构相对稳定的拍子构造。一字唱四拍的叫“四分全

拍子”，是定曲拍子的基础。把这种拍子从中切分成两部分，即一字唱二拍的拍子，叫“切音拍子”。切音拍子也用得较多。还有一字六拍的“本曲拍子”、一字三拍的“中音拍子”等。以上四种拍子称为“四箇拍子”。

定曲四箇拍子的常用和变化图式：

俱曲　在一段声明里把序曲和定曲合并在一起使用形成的拍子叫俱曲。具体而言，由序曲开头，曲中早钹相继演奏四分全拍子，接切音拍子唱诵佛号，最后重复序曲的一句结束。所谓俱曲，意为一曲中定曲、序曲兼而有之。

三、声明博士（目安博士）的记谱与读谱

目安博士的记谱分为几个层次。

第一层为音阶名与出音图。即在声明曲的开始处，用文字标明该曲使用吕曲、中曲、律曲的何种音阶；再以一个图式把该曲调涉及的（五音、七声中的）主要音及其出音位置直观地表示出来。如下例《始段呗》的音阶名与出音图：

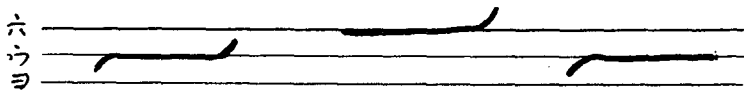
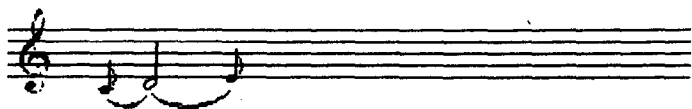
第二层为旋律型。这是一些用各种曲线分别记录的不同旋律型。各种旋律型都有自己的名称和不同功能。声明诵唱时的读谱，主要就是依据这些旋律型符号正确唱出音调。下面将目安博士常用的通俗明了的回线谱与五线谱对照起来，介绍目安博士常用之几十种旋律型的实际音响意义。

1. スグ(直ク)

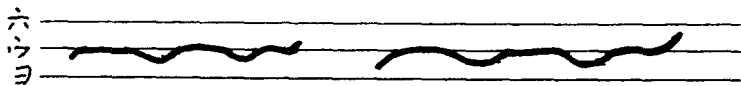
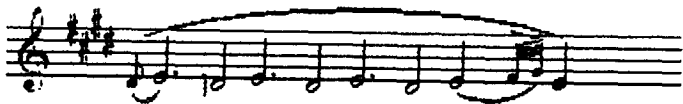
旋律型名称的直接意思为，象直线一样较快地唱出。起始及结尾处的上扬短曲线即是盐梅音，多唱成前倚音、后倚音。有宫スク、商スク、角スク之分。音阶的五音都有スク的旋法，但以宫、徵的スク最多。此旋律型大多出现在比较安定的音位上。吕曲、律曲、中曲都有使用。

旋律型符号[①]的写法：

---

① 这里采用的是写在回线谱上的符号。回线谱一般只用于教学，声明实谱中直接记在词的旁边旋律型是没有提示音高范围的横线的。

五线谱上的近似效果：

2. ユリ(由里)

旋律型名称的意思为波动进行。即以宫スク或者徵スク为基础，以宫、徵为核心音，向下做波动。吕曲的ユリ波动幅度比较小，约低于核心音$\frac{2}{3}$律。中曲与律曲仅以徵为核心音，波动幅度较大，约有2/1律。通常情况下ユリ波动3次，连续的ユリ进行时，只需波动2次。此外，还有进行缓慢、波动幅度更大的ユリ，以及呈更细碎小波状的小ユリ。使用于吕曲、律曲、中曲三种音阶。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

3. ユリ分ケ(假名分ケ)

ユリ旋律型在进行中一般是一气呵成。若在一个ユリ型中间换呼吸,以插入配唱新的假名的旋法,则叫ユリ分ケ,或假名分ケ。这种旋律型也有吕曲和律曲之分。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

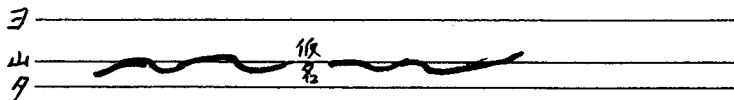
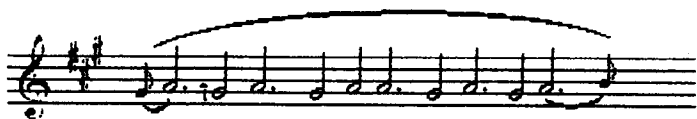
4. ユリ上ゲ

这种旋律型是将徵、宫ユリ的结束音上升2律,再以ユリ连接。仅用于吕曲。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

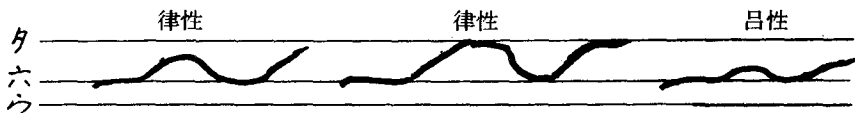
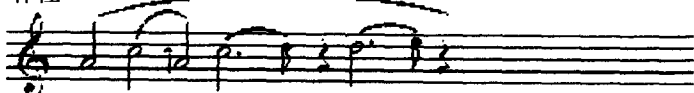
5. 律ユリ

将盐梅音装饰性很强的スク的诵唱两次或三次,前者称律ユリ一,后者称律ユリ二。第一个 スク的后倚音较强,结束前的スク 的前倚音较强,常常结束在キリ上。中曲、律曲音阶中使用。

旋律型符号的写法:

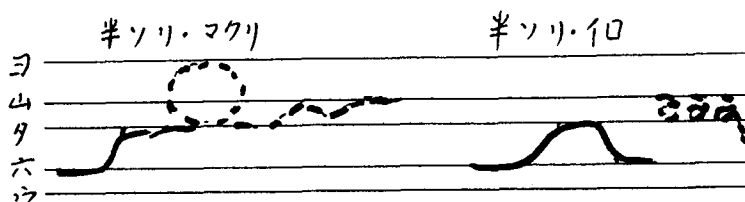
五线谱上的近似效果：

6. ソリ(反リ)

这种旋律型是从商音或徵音上滑约一律、二律甚至三律，然后下滑到出发的音位，再一次上滑到第一次的音位高度。以商为核心音的叫商ソリ，以徵为核心音的叫羽ソリ，滑动幅度较小(约二律)的属“吕曲性ソリ”，滑动幅度较大的属“律曲性ソリ”。ソリ旋法具有上行诱导出新音调的功能。使用于吕、律、中三种音阶。

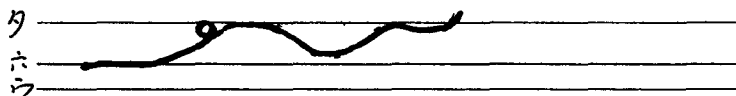
旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

7. 半ソリ

半ソリ，即ソリ的一半，意为未完成的ソリ。将半ソリ续接上行旋律则生出两种新的旋律型。使用于三种音阶。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

8.律ソリ

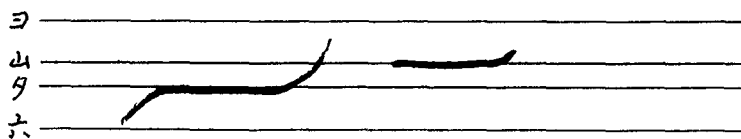
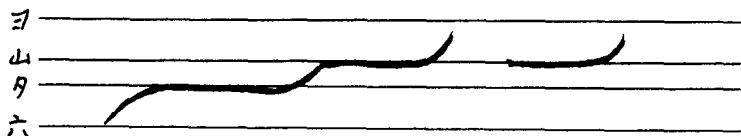
律ソリ又叫“律性ソリ”,即律曲中使用的ソリ 。意思是将商、羽、宫、或者徵音做突然地大幅度上扬,然后做ユリ式的波动。仅用于律曲音阶。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

9.カナ上ゲ ・アタリ上ゲ

唱词为双音节的字时,第一个音节从商、宫、角、徵起首缓慢上滑约二律或三律,第二音节的假名自然地加入。缓慢自低音位上滑二、三律后,没有新假名导入,叫アタリ上ゲ。

旋律型符号的写法：

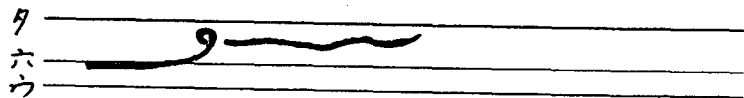
大原流式

比叡山式

五线谱上的近似效果：

カナ上ゲ

アタリ上ゲ

10. フミ上ゲ（踏上ゲ）

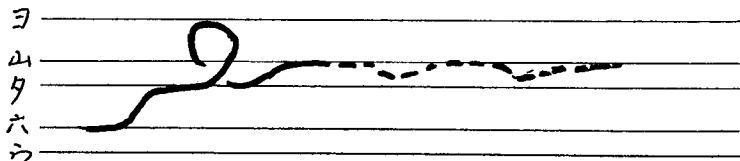
紧接スグ、ユリ的旋律型，音调大幅度、ソリ式地舒缓上滑，效果酷似律ソリ。这种旋律型之后音调小幅度下滑，或者续接ソリ都很多见。使用于三种音阶。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

11. 押し出し

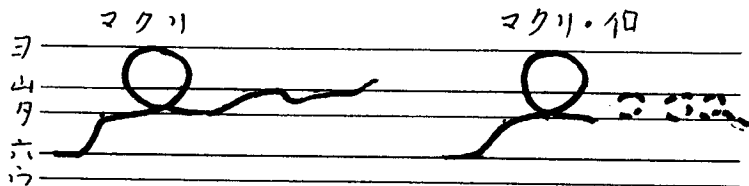
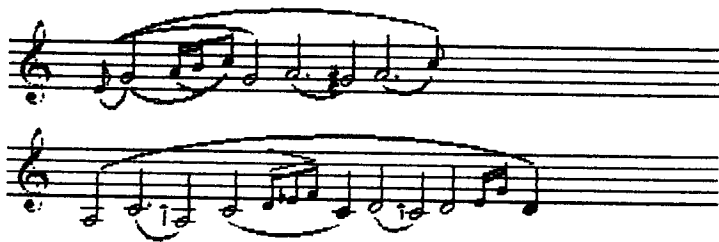
把比核心音更低位的音（如果核心音是徵低位音大体为商）作为

盐梅音快速柔和地经角音到徵音，再轻轻上滑至羽音，整个上滑的幅度约有5律。然后回环下滑（相当于辅助性装饰音）到角音，快速导向徵音，最后在核心音徵音上继续做ユリ式的进行。仅用于吕曲音阶。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

12. マクリ（卷クリ）

从商、角或羽音开始（即将其作为盐梅音），很快出音上滑，继而回环下滑，幅度约达5律。下滑的时候，以强力度回到原（始发）音位，然后缓缓上滑一律，过渡到ユリ风格。常与各种其它旋律型构成复合旋律型。如有スグ・マクリ、ソリ・マクリ、マクリ・イロ等。使用于三种音阶。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

13. アタリ(当り)

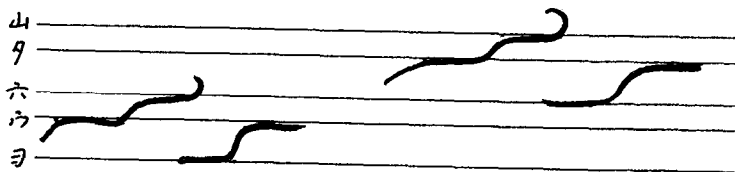
从角音上滑到徵音,然后迅速下落到商音,再上滑平稳进行到角音。使用于中曲、律曲音阶。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

14. カタ下ゲ(片下ゲ)

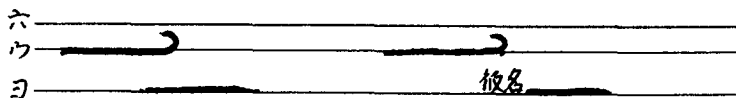
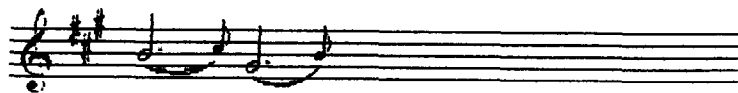
首先是宫スク的进行,上滑到商音做一个灵巧的アタリ,再快速下滑5律到羽音,最后上行回到宫音。宫－商－羽－宫或者角－徵－商－角是カタ下ゲ最常用的二种模式,效果与アタリ接近。使用于吕曲、律曲音阶。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

15. ヲル・カナ下ゲ(折ル・假名下ゲ)

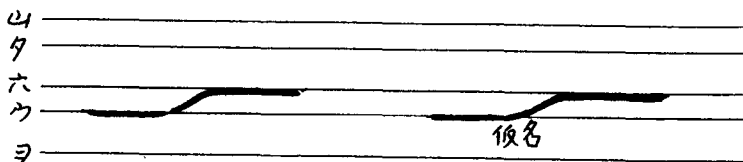
由スク旋律型出音,然后迅速下折三律,再重复スク旋律型,接近西方乐理的平行下移。这种旋律型在中曲或律曲的例子里,下折时用

很强的力度。前面旋律片段(スク)的末音下折时,后面旋律片段(スク)核心音有明显的承接功能,故称“下接音”。如果转折下行时导入假名,就称做カナ下ゲ(折ル・假名下ゲ)。使用于三种音阶。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

16. 上ル・受上ゲ・カナ受上

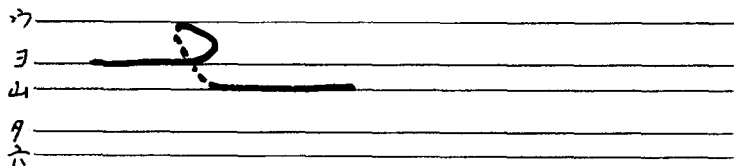
スク旋律型折向上一音[①]即为上ル。承接前(スク)旋律型的末音,并再向上滑行一音形成的新旋律型即是受上ゲ。双音节的词需导入第二个音节的假名时,开始的假名采用スク配唱,第二个假名在旋律上折处导入,此即カナ受上。使用于三种音阶。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

① 意为五音七声中的一音

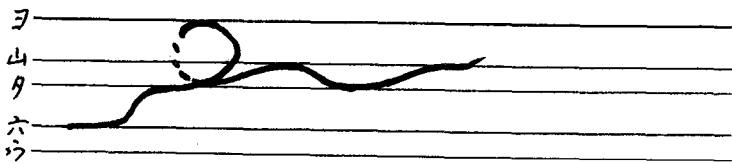
17. 浅下リ

这种旋律型出音时不带盐梅音，先做スク式进行，接一音上滑，再柔和地曲折下滑约两律。ユリ上ゲ、マクリ、フミ上ゲ等旋律型一音上滑后回归原音位的进行，十分流畅自然，堪称简单便利的旋法。マクリ之后旋律小幅度下降，则是吕曲的常用手法。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

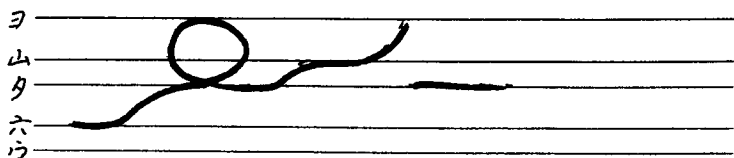
18. 早上ゲ

从盐梅音快速进行到角音，柔和地上滑约5律，在折向下至角音复而迅速上滑，做较大幅度的ソリ进行。这种旋律型为声明曲《伽陀》特有，古代有“伽陀まわし”或“伽陀ふしと”的称谓。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

19. 早下ゲ

从盐梅音快速进行到角音，接柔和灵巧的マクリ，流畅地上滑到

徵羽之间，最后象浅下リ似地在角音上结束。亦为《伽佗》特有的旋法。

旋律型符号的写法：

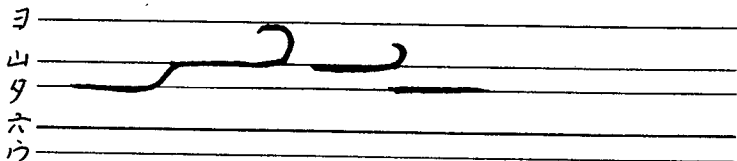
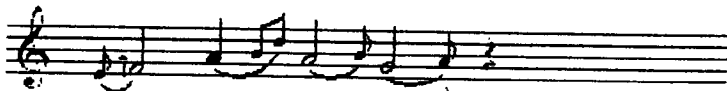
五线谱上的近似效果：

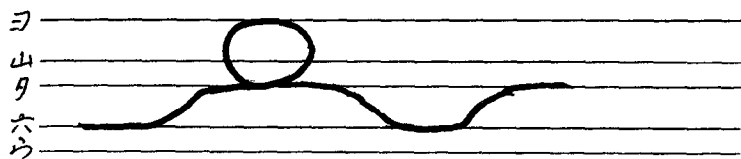
20. 教化下リ

一般接在徵ユリ之后，先以角音做スク进行，再经徵音上滑，最后两级下折，第一次在徵音上延留并有句尾微微上滑装饰，第二次终止在角音上。《教化》特有的旋法。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

21. モロ下リ（诸下リ）

从盐梅音快速进行到角音，经柔和的マクリ（快速上滑后回环下滑）回到角音，然后平稳下滑3律至商音，再自然滑向角音结束。这是吕曲声明不可或缺的旋律型，但在声明历史上，其中核音不是角而是变徵。另外，偶尔使用以律曲的角音为中核音的变化形式。

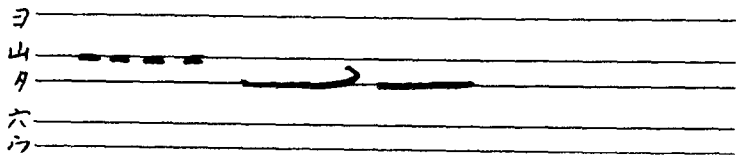
旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

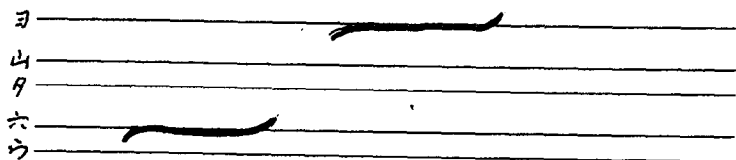
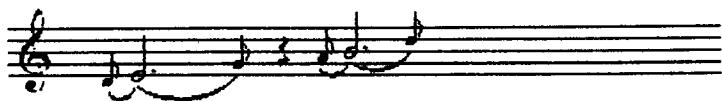
22. 略モロ

前接徵音（徵スク或徵ユリ），然后以角音为中核做二次スク。仅用于律曲。

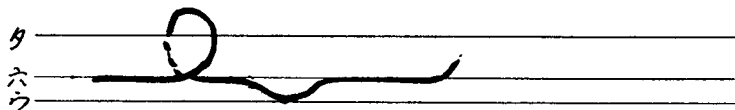
旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

23. 律移り

音阶的平行上移，相当于西洋乐理的模进旋法。这种旋律型的后面一定接下行的旋律型。使用于中曲。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

24. 律下り(律折)

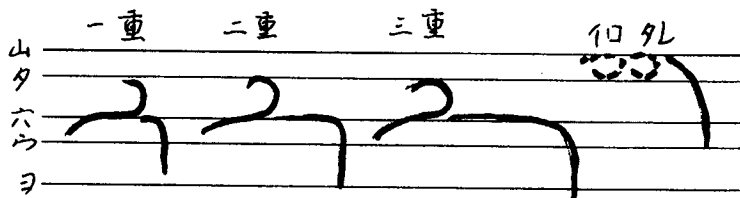
以スク旋律型出音,在坚强的进行中一音下滑,然后松弛地曲折向上结束于中核音。此旋律型在不同的声明曲中变化较多。使用于律曲。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

25. 落声・垂レ(オチゴエ・タレ)

这是接在スク、ユリ、ソリ等后面的旋律型。此旋律型多由商音(或羽音、角音)圆滑地下落(滑)终止,下落(滑)的幅度可大可小,一般在八度以内,以八度或纯四度较为多见。最后的终止音也不确定。根据下落(滑)的幅度,有一重落声、二重落声、三重落声之分。另外,スグ、イロ、タレ的复合式旋律型略称为垂レ。使用于吕曲。

旋律型符号的写法:

乐律・乐谱

五线谱上的近似效果：

26. 佛名下り

从角音上滑向徵音(略高)的位置,再下滑返回到角音,从角音做垂レ结束。ユリ是此旋律型的背景性旋法。仅见于《佛名》的旋法。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

27. 本下り（ホンオリ）

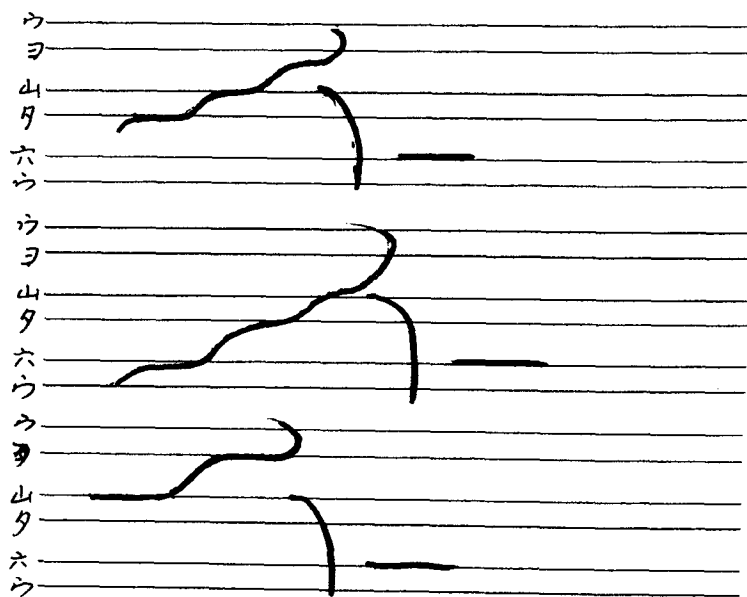
此旋律型根据起始音的不同有三种样式。

从角音起始的叫“角本下”。角本下常接在アタリ、スグ、ソリ旋律型之后,先自角音缓缓上滑到徵音,继而下落由商音续接再起,如此上滑下落反复三遍,完成此旋律型。

从宫音起始的叫“宫本下”。宫本下常接在スグ、ソリ旋律型之后，先自宫音流畅柔和地上滑到商音，接ソリ的装饰性经过音后，从商音做垂レ进行，下行约纯四度，最后以スグ结束。

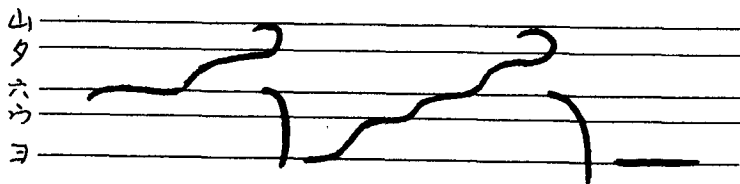
从徵音起始的叫“徵本下”。徵本下常接在ソリ旋律型之后，先自徵音稍向上滑行，然后下落到商音，复向上呈波动状滑行至宫音，下落到徵音，从徵音做垂レ进行，下滑约纯四度，最后以スグ结束。

本下リ属于律曲的旋律型，吕曲声明也偶有使用。角本下与宫本下是本下リ的完整型，徵本下则是不完整型。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

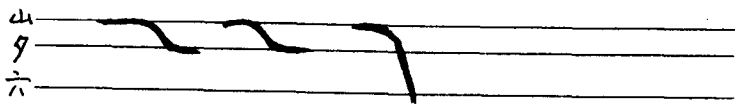
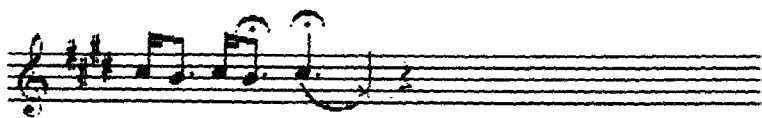
28. 二重本下リ

二重本下リ实为上述本下リ旋律型的一种发展变化体。这种旋律型始为商スク，续接宫本下。具体为从商音两级上滑至羽，复由商音垂レ，迅速下滑到羽音，再接一个宫本下旋律型。从商、羽开始的本下リ旋律型实例极少，它是一种超常的旋律思维模式。主要用于律曲，偶见于吕曲。

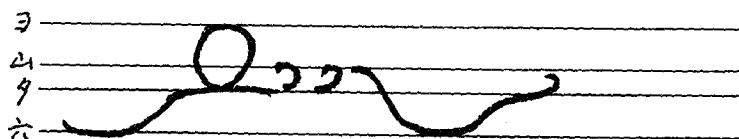
旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

29. イロ(色)

イロ旋律型属ユリ旋律型的变体，所以也叫“イロユリ”。其特点是徵－角二音的波动下滑反复进行，下波的幅度大约在大二度或更宽。イロ一般不单独使用，总是与前后的其它旋律型共同构成复合旋律型。所谓“大イロ”，则需将处于波幅下方的音扩展一倍的时值。使用于中曲、吕曲。

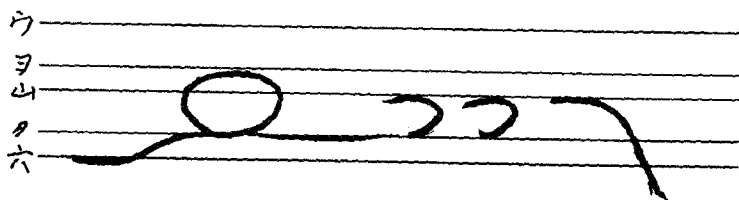
旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

30. イロマワシ(色廻シ)

将徵イロ的尾音徵音做较大幅度的下滑直至商音，稍延长后反向上滑到角音结束。此旋律型一般接在ソリ或者マクリ的后面。使用于吕曲、中曲。

旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

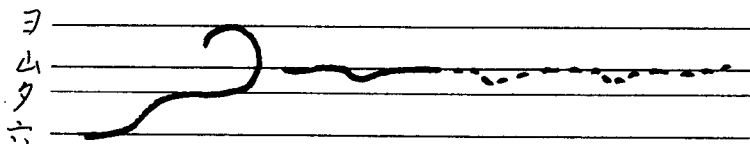
31. 大マワシ(大廻シ)

这是由マクリ、イロ、タレ旋律型构成的复合旋律型。应当用较大的波幅非常舒缓地咏唱。使用于吕曲、律曲。

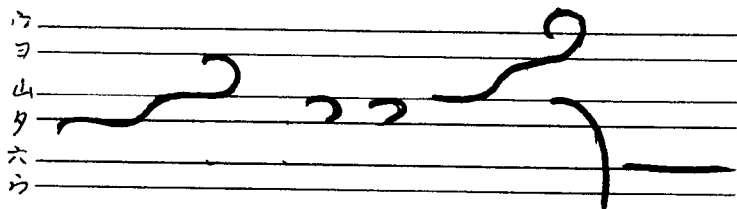
旋律型符号的写法：

五线谱上的近似效果：

32. 踏マワシ(佛廻シ)

此旋律型也叫佛廻シ,是以踏上ゲ旋律型为基础形成的。从角音(或者羽音)开始自然上滑,然后折返下行,以一次宫音(或者徵音)的结束。踏マワシ仅用于吕曲,是最见技巧的声明旋律型。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

33. 锡杖下リ

这是接在ユリ之后,由角アタリ、イロ、押し出し等连接而成的复合旋律型。因为仅用于声明曲《锡杖》,故称锡杖下リ。

旋律型符号的写法:

五线谱上的近似效果:

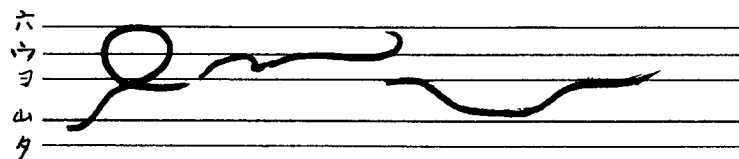
34. 二重モロ[①]

这是由角 モロ 和商モロ连续进行构成的复合旋律型。

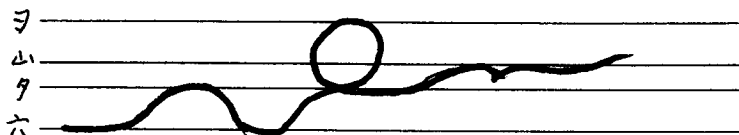
旋律型符号的写法：

35. マクリ律下リ

マクリ与律下リ结合构成的复合旋律型。

旋律型符号的写法：

36. ソリマクリ・小由ソリマクリ

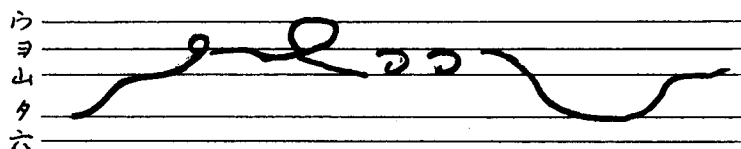
ソリ与マクリ连续使用形成的复合的旋律型。

旋律型符号的写法：

37. フミ上色マワシ

フミ上与色マワシ连接使用构成的复合旋律型。

---

① 以下几种旋律型尚未找出相应的声明曲示例。

旋律型符号的写法：

38. 二重マクリ（アタリ・マクリ）

这是アタリ与マクリ连接使用构成的复合旋律型。

旋律型符号的写法：

四、一首声明曲之博士与五线谱的对照

前文介绍了日本佛教声明的乐理基础,并对天台宗声明的一种特殊记谱法目安博士进行了释解。这里将采用三种谱式对照的方式,介绍天台宗声明里经常咏唱的一个曲目《总礼伽佗》。三种谱式分别是：1)被天台宗僧侣奉为圣典的古谱"鱼山声明",2)为方便僧侣习唱以"鱼山声明"为基础近世发明改造的、横向视读的声明直观谱"回线谱",3)当代音乐学家记写的五线谱。前两种谱式都是属于目安博士的系统。

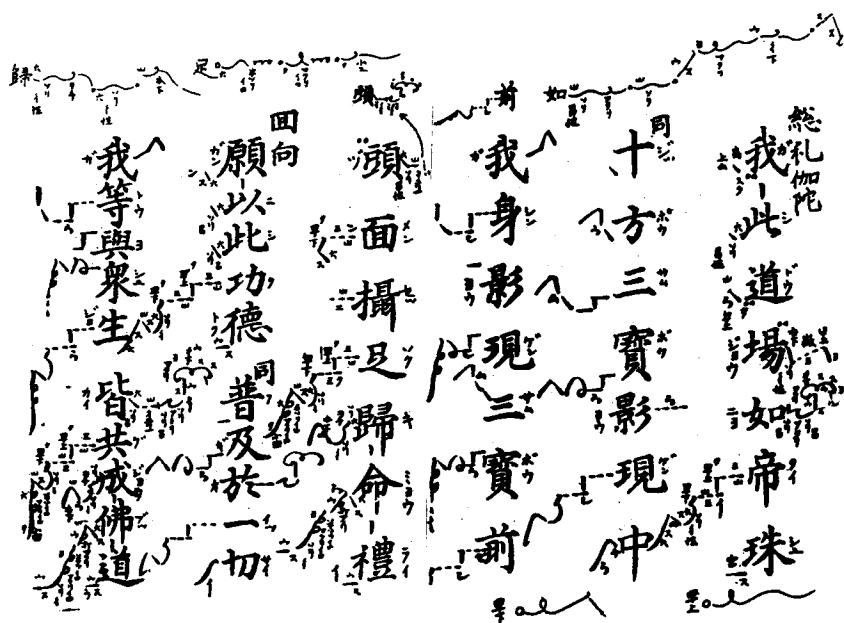
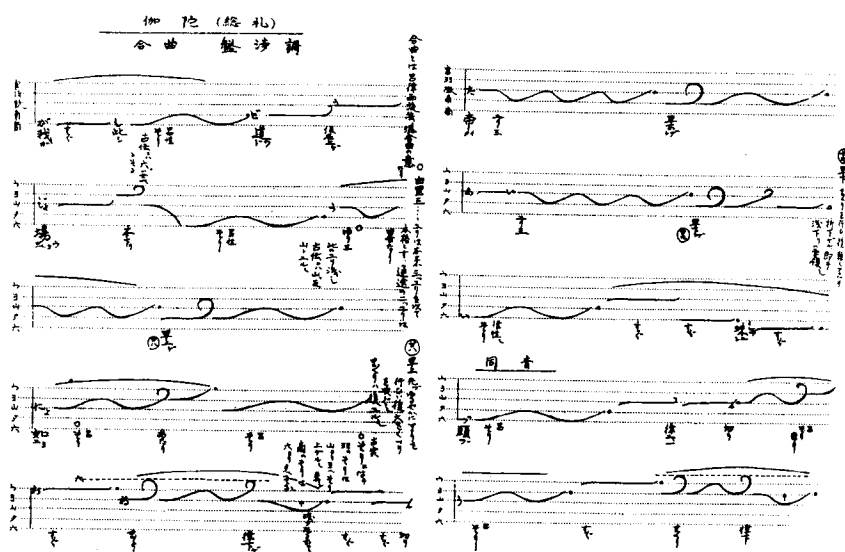
总礼伽佗(鱼山声明)①

① 由于技术原因,本文的所有乐谱和各种符号图示附有另页。

総礼伽陀

我此道場如帝珠
十方三寶影現中
我身影現三寶前
頭面摂足歸命禮

回向

願以此功德普及於一切
我等與衆生皆共成佛道

总礼伽陀(回线谱)

总礼伽佗（五线谱）

如果对照僧侣咏唱的实际效果，不难发现，目安博士的记谱较之五线谱更为自然贴切。换言之，如果根据五线谱的记谱咏唱，将很难复原天台宗僧侣们的实际演唱效果。

五、余论

通过全面分析研究目安博士，笔者发现，这种古老的乐谱不仅符号体系完备，而且独具东方特色，从实践来看，明显比五线谱、简谱等现行通用乐谱更适合佛教仪式音乐的记录。它与我国的古琴谱一样，

进一步证明包括记谱法在内的音乐文化，是不好简单地以先进与落后、科学与不科学来衡量的。

中国音乐史上，在汉代曾出现过一种叫“声曲折”的乐谱，惜已失传[①]；道教典籍中的《玉音法事》里，也存有一种曲线谱，惜无人能解读。也许，结合对日本声明谱的研究，能够帮助破解我国音乐史上的上述迷团。

近世以来，中国佛教音乐急速民间化、世俗化，原因复杂，但“乐不依谱”恐怕起到推波助澜的作用，导致佛教界今天发出“恢复我国佛乐之‘古质’的提倡”。[②] 然而“古质”为何物？笔者推测，目安博士记录的日本声明曲中，也许或者说应当负载有大陆古代佛乐之样式和内容的信息。

中国大陆汉传佛教、朝鲜半岛与日本列岛的佛教和藏传佛教（包括西藏、内蒙古等地的喇嘛教），同属大乘佛教系统。大乘佛教以严谨和多样的法式仪轨闻名，伴随着不同目的的各种法会，产生了丰富的佛教仪式音乐。除了藏传佛教有自己独特的传播途径，中国大陆、朝鲜半岛与日本的佛教都是同源的，即从古代印度传入中国大陆后再从中国渐次传往朝、韩与日本。有意味的是，上述地区现存的佛教仪式音乐仅日本与西藏存在乐谱。而西藏佛乐的一种曲线式乐谱——央移，目前并未实际使用，喇嘛教僧侣完全采用了口传心授的传承方式。所以，不仅存在并真正使用乐谱的，事实上只有日本佛教的几个历史悠久的宗系派别了。单就此而言，声明博士也是珍贵的佛教文化遗产。

参考文献

1. 中山玄雄：《天台常用声明》，芝金声堂，昭和 38 年。

① 参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社，1985，第 134 页。

② 此观点笔者最早为 1995 年从中国音乐研究所研究员、中国佛学院客座教授田青先生处获悉。

2. 天纳传中:《天台声明概说》,叡山学院,昭和63年。

日本仏教天台宗声明の楽譜「目安博士」について

日本の仏教では、法事に伴う音楽(経文が含まれている)のことを声明という。僧侶によって吟詠される声明楽譜は「声明博士」といわれている。この「声明博士」は五線譜、数字譜とは全く違って、僧侶の誦経を記録する特殊な符號システムである。日本でも、それを使っている僧侶を除き、自由に解読できる音楽学者はほんの少ししかいないと思われる。普通の人の目から見ると、「声明博士」は変な曲線の組み合わせに過ぎないだろう。

日本の学者の検証によると、「声明博士」は次の三つの様式を有する。

第一、最も古い「古博士」。中アジアに生まれ、後格里高里聖詠によって採用されたネウマと同じように、「古博士」は原生狀態に近い声明楽譜である。但し、「古博士」のほうが言葉の強弱軽重により忠実で、声明旋律の記録に対して提示に留まっており、それを「声点」という。こういうふうに、簡潔明㨾に象徴的な符合で、メロディーの流れをありのまま記録することによって、僧侶達は口頭で教えられた声明の音の調子を大体覚えられるというわけである。しかし、「古博士」は一体奈良、平安時代に中国大陸から仏教の伝播と共に、日本へと伝わってきたのか、それとも日本の僧侶達自身によって作られたか、今までの先行研究では、判断しかねる。日本の学界では、紀元8世紀前後に生まれた「古博士」は、江戸時代になると声明の吟詠から徐々に退いていったと思われる。

第二、「五音博士」。この声明楽譜は言葉の強弱と曲の調子を表すだけではなく、更に一定の直線、斜線で明確にそれ相応の音階の宮、商、角、徵、羽五音階と7音階を表示する。それぞれの線によって、何の音階なのかが分かって、起伏した音の調子が歌いだされる。強弱(即ち声点)と曲の調子の大まかな流れしか記録されなく、具体的な音の高さを表さない古博士の欠点を見事に補っているため、五音博士は生まれてから、すぐ古博士のかわりに声明楽譜の主流となり、平安時代の後半に広く使われていた。現在、主に眞言宗野山派声明システムに用いられている。

第三、「只博士」。「目安博士」ともいう。非常に直観で、分かりやすい声明楽譜である。のぼりだったり、くだりだったり、曲折したりする各種類の曲線符号を用いているため、各歌詞の最初の音の高さを正確に、はっきりと示している。五音博士と比べると、目安博士は明確に五音階7音階を表示できるばかりでなく、大量に所謂「塩梅音」を使うことによって五音階7音階以外の変化音と腔音も見事に記録できる。目安、日本語で「めやす」と呼ばれるものは、その旋律型から派生した楽譜記録法が目で見るとすぐ輪耀ということから名づけられたのだ。文献によると、鎌倉時代の早期、目安博士は既に広く使われ、今は日本仏教声明の主流である天台宗声明に用いられている。

中国大陸に伝播された仏教、朝鮮半島と日本列島における仏教とチベット伝來(チベット、内モンゴルなどにおけるラマ教)は皆大乗仏教システムに属している。緻密且つ多様な儀法で名高い大乗仏教はそれぞれ違う目的を持つ法会に伴い、多彩な仏教儀式の音楽が生じてきた。自分独特な伝播ルートを持っている蔵伝仏教を除いて、中国大陸、朝鮮半島と日本列島における仏教は同じ淵源から発展してきた。即ち、古代のインドから中国へと、後に中国から徐々に朝鮮、韓国、日本へと伝わっていったのだ。面白いことに、今上記地区に保存されている仏教儀式音楽は日本とチベットしか楽譜を持っていない。そして、チベット仏楽の中に「央移」という曲線式楽

譜は今実際に使われておらず、ラマ教僧侶によって、口頭で伝承される。その故に、実際に楽譜を使っているのは日本仏教の中に、長い歴史を持ついくつかの流派しかないのだ。1995年、運良く、筆者は日本天台宗声明の跡継ぎで、京都比睿山三千院住職である天納伝中先生に目安博士の歌い方を教えていただくチャンスに恵まれて、一応習ったのだ。本稿では、目安博士について少し解釈を加え、更にこの特殊な仏教楽譜を中国の仏教界及び音楽学術界に紹介したいと思う。

本論文は二つの部分に分かれている。第一部分では、声明博士の楽理基礎を説明し、第二部分では、三十八個の旋律型符号を例に声明博士(目安博士)の楽譜記録とその歌い方を具体的に解釈する。それらのことによって、「博士」完備な楽理体系と譜式を研究し、さらに、長年中国音楽学術界を困らせてきた楽律学難問の解決にも役立つだろう。

历史·器乐

中日尺八渊源的研究及我见

赵维平

尺八在日本现代的音乐生活中有着特殊的意义。过去曾经作为佛教法器，明治维新以后尺八得到了普及，成为民间音乐、艺术音乐中颇具特色的重要乐器，也是深受日本民众喜爱，影响非常广泛的乐器。八世纪中叶尺八由中国传入日本，它的使用范围、运用场合以及作为乐器的独立性格经历了一个复杂、漫长的变迁历程。

在日本，奈良的正仓院中还珍藏着由中国唐朝传来的八支长短不一的尺八，这些尺八在天平胜宝 8 年(756)的东大寺献物帐中被明确地列账入册，明记为尺八。正仓院中北仓存有五管、南仓存有三管。这些尺八由不同的材料制作，它们分别为竹、象牙、玉和石等，长短尺寸在 34 厘米至 44 厘米不等。其中最长的一支尺八(44 厘米)为中国唐尺寸的一尺八寸长，也就是尺八一名的来源。图一的二管尺八为正仓院所藏唐传尺八，其中图的右侧为竹制雕刻尺八，管身整体都精心地刻有花纹、蝴蝶及人物等的唐代风俗画面，管身为三段竹节，上端为斜切面的吹口，音孔为前五后一，六孔。右侧亦为同院唐代之器，玉制，称之为玉尺八，以玉模仿竹节之样，其音孔数、竹节模样及吹口的制作方式都与竹制尺八相似。正仓院内的八支尺八是日本历史上记载最早的尺八。这些尺八曾在日本的雅乐中发挥重要的作用，但在日

本现行流传的尺八并不是唐传的正仓院尺八，而是由中国宋朝传入的普化宗尺八，它们作为宗教的法器传入日本，后来得到了普及，在民众中传播甚广。

尺八这件乐器由中国传入日本，那么在中国其原型究竟如何？来自何方？传入日本后是怎样变迁的呢？以下想对此作一些探讨。

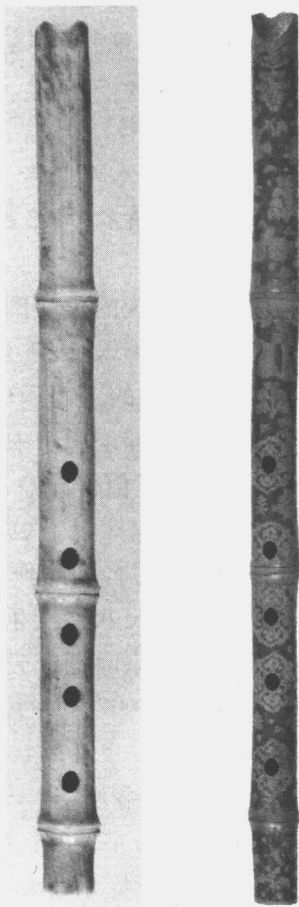
尺八一词在中国的史籍中初见于唐代。《旧唐书》卷79，列传第29吕才传中曰：

“侍中王圭、魏徵又盛称才学术之妙。曰，才能为尺十二枚，尺八长短不同，各应律管，无不谐韵。”

这段文字叙述了唐吕才制作了长度不等的十二支笛（尺八），每支尺八的长度都与律管的音律相应，协调有致。这是尺八一器由唐吕才制作的历史记载。同样的记载在《新唐书》中亦有出现[①]。实际上尺八一名在唐代的史籍中多处出现，以下稍作罗列：

图一　正仓院藏尺八左起玉、竹制

1）《通典》卷146，乐六，“燕乐”条目中载：

“贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义，制景云河清歌，名曰燕乐。奏之管，为诸乐之首。”而燕乐中的四大乐舞《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》和《承天乐》所用的乐器为：“玉磬一架、大方响一架……长笛一，尺八一，短笛一……”

① 《新唐书》卷107，列传32吕才：“侍中王圭魏徵盛称才制尺八凡十二枚，长短不同，与律谐契。即招才直弘文馆参论乐事。”

2）《唐六典》卷14，“燕乐”条目中，“凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷一曰燕乐伎，有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞。玉磬、方响、……尺八……”

3）《新唐书》卷21，礼乐志中载：“高祖即位，仍隋制设九部乐：燕乐伎，乐工舞人无变者。……高宗即位，景云见，河水清，张文收采古谊为景云河清歌，亦名燕乐有雨情、方响、……尺八一……。”

从上述出现的尺八例中可以发现，尺八主要用于唐燕乐的四部乐舞：景云乐、庆善乐、破阵乐、承天乐的乐舞伴奏之中。尺八一词初出于唐，而在唐书的十部乐中唯燕乐的四部乐舞中运用尺八，实际上张文收所作的四部乐舞于中唐前只剩《景云舞》一部，其余三部乐舞已不复存在[①]。这里值得注意的是从中唐杜佑的《通典》至宋欧阳修所作的《新唐书》，包括《唐六典》中燕乐的条目都使用了尺八一器，而《旧唐书》（五代，后晋刘煦作）中的燕乐条目却没有记载尺八，这显然是当时的漏记。尺八在燕乐中的使用一直被沿续到辽代。辽代的大乐是袭用了唐高宗时的景云舞（《辽史》卷54，乐志）。对于辽代大乐中运用的尺八，中华书局1974年版的《辽史》卷54，乐志中对此的注解道：

“按《新唐书》二十一礼乐志十一作‘大、小筚篥’。又‘长笛、尺八、短笛’《旧唐书》二十九音乐志二未著‘尺八’。尺八亦笛之一种，直吹。长笛、短笛皆横吹。……。”

从上述的文字叙述可知，尺八与长、短笛不同，为直吹之笛，该器在一般的唐书如《通典》、《新唐书》、《唐六典》等的燕乐条目中均有记载，唯《旧唐书》“未著‘尺八’”。笔者认为这是当时的疏漏，尺八应该在唐的十部乐中用于张文收所作的第一部燕乐之中。

尺八在中国的历史并不长，从唐代出现后在宋的陈旸《乐书》中有记载，至辽代以后似乎从中国的史籍中消失了。从吕才（太宗贞观年

① 《通典》卷146，乐六，“燕乐”条目：……此乐（指燕乐四部乐——笔者）唯景云舞近存，余并亡。

间,8 世纪上半叶人)至10世纪初的辽代,约有两百年左右的历史。但尺八传到了日本后却渊源流长,一直流传至今。但是中国的尺八究竟出自何处?是中国固有的乐器还是外来乐器,对此先学们有着不同的观点,争论不一,至今莫衷一是。归纳起来,日本的学者一般认为尺八由西亚及古埃及传入中国,而中国学者对此的研究还比较年轻,但普遍认为是中国固有的传统乐器。以下将先学们对尺八的渊源问题的研究作一综述,然后再谈谈笔者自己的观点。

1. 日本学者林谦三先生在《正仓院的乐器》尺八的条目中[①]对中国尺八的渊源问题作如下阐述:尺八由唐的吕才所作,这件乐器并不是突然产生的,而是由当时称之为一种“龠”,六孔的竖笛改制而成的。龠是件非常古老的乐器,在《诗经》、《尔雅》等著作中都出现过。《周礼·春官》中还出现过“龠师”。龠的形制有两种:1)小型的为三孔的竖笛。2)大型的为六孔或七孔。六孔龠传承至唐,后被改造成尺八。而对于“龠”这件乐器的起源日方学者一般认为不是中国固有的传统乐器,其来源有以下两种看法:一是来自西亚的竖笛“苇”。苇在周朝由西亚传入中国形成一种叫“苇龠”的竖笛。二是来自于古埃及,一种类似苇管的竖笛叫“塞比”(sabi,其吹口斜切)。它传入阿拉伯后被称为“奈伊”(nay,其吹口如外挖的槽沟),其后它通过中亚于汉代传入中国,并改用竹制。至唐初,吕才再将其吹口改为斜切,形成尺八。总之,林谦三支持以上两种说法,认为尺八这件乐器不是中国的固有之物,是来自西亚或古埃及的苇龠,它们传入的时间不一,但无疑是传入之物,于唐被改制成尺八。

2. 中国学者们的观点大致可以归纳为以下三种:

第一,认为尺八(包括中国同类竖吹乐器)源于汉代的羌笛,是汉人在对三孔羌笛进行改良之后发展而来的。如应有勤的《中日尺八一脉相承》[②]中认为,汉乐工“丘仲在三孔羌笛的基础上增加一孔,成

---

① 正仓院事务所编《正仓院的乐器》[日]日本经济新闻社,1967年,第136~138页。

② 论文见于1999年9月在杭州举行的“中日尺八交流研讨会”。

为四孔笛。京房又在四孔笛上增一背孔,成为五孔笛"。林克仁的《中国古代尺八与洞箫》[①]也持同样看法。关于羌笛的来源问题林谦三在他的《东亚乐器考》中亦述,"大致是武帝时代,与西域交往逐渐频繁,由西域的羌人之手传来了笛。汉族以此为基础而考虑加以改良,遂产生了丘仲创造之说……"这种观点的理论依据主要出自于汉代马融《长笛赋》中所述:"近世双笛从羌起……剡其上孔通洞之,裁以当篴便自持。易京君明识音律,故本四孔加以一,君明所加孔后出,是谓商声五音毕"。唐代学者李善注曰:"风俗通曰,笛元羌出,又有羌笛……"。

第二,认为尺八类竖吹乐管可溯源至周代的篴。宋陈旸在其《乐书》卷130中曰:"羌笛为五孔,谓之尺八管,或谓之竖篴,或谓之中管,尺八其长数也。"关于"篴",《周礼·春官》就有记载:"笙师掌教龡竽、笙、埙、籥、箫、篪、篴、管……以教诚乐"。东汉的经学家杜子春作注曰,"篴为涤荡之涤,乃今时所吹五空竹笛"。对此,傅湘仙的《中日尺八考》[②]中认为《周礼》中所记的"篴"为"笛"的古字,古代的篴其实是竖吹与横吹单管乐器的通称。袁静芳在《中国传统文化中的洞箫艺术》中也认为周代的篴为竹制五孔,是"竖吹、开管、边棱气鸣乐器"。

第三,由尺八与笛、籥之间的关系,推论出中国远古时期的骨籥为尺八的前身之说。这主要是依据近年来考古学的发现。钱国桢的《中日竹制吹孔气鸣乐器之比较》中列举了河南新郑裴李岗文化遗址与浙江余姚县河母度遗址出土的距近约七、八千年前的骨笛(这些骨笛是竖笛,但顶部没有缺口……)。他认为"这类骨笛是我国笛萧类乐器的雏形和远祖"。刘正国的《尺八祖制考》[③]在尺八的溯源问题上,更是层层排除了其它种种假说。他首先认为"汉代竖吹之笛、羌笛、长笛诸器,皆与尺八相类,实为同宗乐器,不能认其为祖制"。他对中国的尺八源于西亚的"奈伊"一类的竖吹乐管的说法予以驳斥,认为"奈伊"

① 论文见于1999年9月在杭州举行的"中日尺八交流研讨会"。
② 同上。
③ 同上。

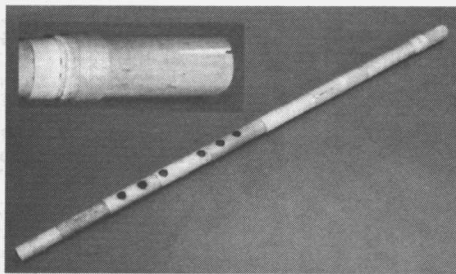
的吹口内挖，而其前身“塞比”的吹口斜切。这种斜切吹口的塞比乐管实际上在中国本土就有，且渊源更为古远——即约8000年前的骨龠。他认为这种骨龠既是中国竖吹类乐管的真正源头，也是尺八的祖制。尺八吹口外削，是保留了骨龠“豁口”变革的刍形。

图二　阿拉伯的奈依1

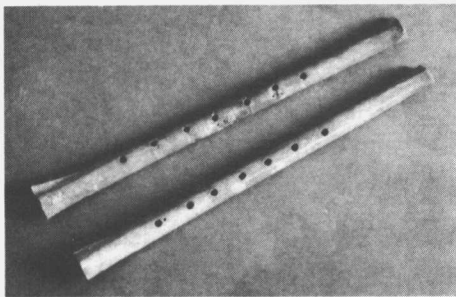
先学们对尺八这件乐器的历史来源提出了各种不同的观点。其分歧主要存在于尺八的名称出现前。尺八在唐朝由吕才所制的事实，中外学者的观点是一致的。但是一件乐器的出现并不是突发的，必然有一个产生的环境和发展演化的过程。日本学者林谦三在其《正仓院的乐器》中引用前人的观点，认为中国尺八的祖先在西亚或埃及。其主要依据在于尺八的演奏形态，即斜吹。实际上奈依吹口的形制与尺八不尽相同，它的吹口如外挖槽沟(见图二、三阿拉伯的奈依)，并不是斜切。奈依与尺八间形制上的传承关系在林氏的文中没有作具体的说明，尤其是没有详细地说明为什么会从外挖的槽沟式吹口演变成尺八那种带角度的外削斜切口。当时中国已经存在着竖吹的龠、篪、篴等乐器，为什么还要接受西域来的奈依?

相反，中国的学者一般都认为尺八源于中国本土的竖吹之笛，如篴、龠之器。其根据主要来自中国的古籍。陈旸《乐书》卷148，箫管、尺八管、中管、竖篴的条目中提到：

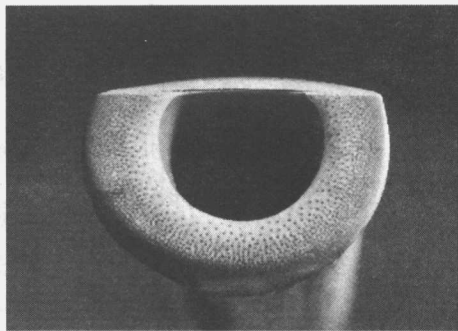
图三　阿拉伯的奈依2

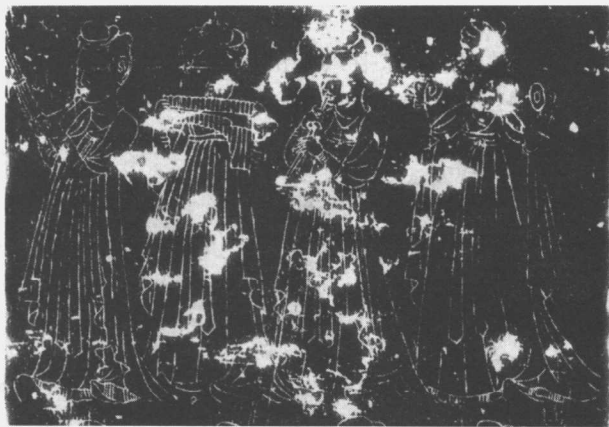
“箫管之制六孔，旁一孔加竹膜焉，足黄钟一均声。或谓之尺八管、或谓之竖笛、或谓之中管，尺八其长数也，后世宫悬用之。

竖篴其植如篴也，中管居长篴短篴之中也。今民间谓之箫管，非古之箫与管也。”

以上提到的六孔箫管可称之为尺八、或竖笛（即竖篴），只是尺八的尺寸较长而已。也就是说当时的尺八被认为就是笛（篴，都为竖吹之器）。由于它们都比尺八出现得早，并在演奏形态上相似，故尺八的产生与笛有着不可分割的关系。篴为笛的古字，前文中《周礼·春官》的笙师条目中已经提到了“篴”，汉朝学者郑玄亦作注曰：“今时所吹五空竹篴”。宋人沈括在其《梦溪笔谈》卷5，雅笛与羌笛的条中曰：

“后汉马融所赋长笛，空洞无底，剡其上孔五孔，一出其背，正似今之‘尺八’。”

图四　河南舞阳贾湖出土，距今7000多年前的骨笛

这里指出了五孔之笛与当时尺八的相似性。由于笛、篴在我国古代都为竖吹之器，便引申出我国春秋前就已经出现的竖吹之笛——龠与尺八的关系来了。龠是一件十分古老的乐器，在《礼记·明堂位》中就提到：“苇龠，伊耆氏之乐也。”

这种竖吹之龠在《诗经》中是作为舞器来使用的。《诗·邶风·简兮》曰：“左手执龠，右手秉翟”。为雅乐八佾舞中的文舞的舞器：龠、翟。对此孔颖达疏：“龠虽吹器，舞时与羽并执，故得舞名。”龠有三孔和七孔两种大小不同之器。陈旸的《乐书》卷147，七孔龠载：“三漏之龠所以通中声先王之乐也；七漏之龠所以备二变世俗之乐也。”阐述了三孔与七孔的两种不同的竖吹之龠。

图五　现日本尺八的吹口切面

上述第三种观点的竖吹之笛骨龠，一般称之为骨笛，它与尺八之间究竟存在着什么关系呢？河南舞阳贾湖出土的骨笛是距今7000多年，为目前发现最古老的一种吹奏乐器（见图四）。它是用鹤的尺骨制作而成，两端开口，上端为吹口，下端为出音孔，竖吹或是斜吹。管身开有大小相同的七个按音孔，图为一对雌雄笛的陪葬品。从这幅距今7000多年的骨笛图片上来看，其吹口的视角虽然并不是很清楚，但可以判断其吹口音孔并不是尺八那种斜切口。因此骨笛可能更多地是用斜吹的方式来演奏的（实际上斜吹比直吹更容易发声），而不是乐器本身吹口为斜切面。由此可见无论是来自西亚“苇”或阿拉伯的“奈伊”，还是中国自古传承的“龠”、“篴”、“骨笛”等，在演奏方法及形制上均有相似之处，但最为关键的吹口的形制都与后来的尺八不同。这里就引发出尺八的前身是继承了什么乐器的问题。

图六　陕西，唐李寿墓石椁浮雕线刻乐舞图

我国周朝出现的“苇龠”是否从西亚传来？汉朝是否接受过阿拉伯传入的乐器“奈伊”？如果他们直接传入中国的话，证据何在？对此都还没有详细、明确的考证，只是停留在现象推测的层面。如果不强调尺八前身竖笛类乐器吹口的形制的话，我国本土的竖吹类笛在尺八出现前早就存在了，没有必要特意去接受外来的乐器，作为其改制之本。

笔者认为日本学者的外来说的理由不够充分，较难令人信服。尺

八在中国原有竖笛类乐器的基础上，对其吹口进行改制的可能性较大。尽管在此笔者不能提供有关尺八的新史料，但是尺八在唐代音乐的运用中大致能够做出以上的判断。

尺八一器初出于唐代，并流行于唐代的宫廷与民间，主要运用于民间与宫廷的俗乐之中，在唐的宫廷雅乐以及其它仪式乐中都不使用尺八。唐代文学家张鷟的传奇小说《游仙窟》中云："五嫂咏筝，儿咏尺八。"说明当时的尺八在民间有着较广泛的基础。有关宫廷中的运用，在这一节的开头处已经列出许多例子，尺八在唐代的政书、史书中均运用于宫廷俗乐队的记载。陕西三原县唐李寿墓石椁浮雕线刻乐舞图中画有三排女伎乐人的演奏乐器的画面，其中第一排的左三为尺八吹奏图（见图六）。

南唐的著名画家周文矩所作的《合乐图》描绘了唐代宫廷中教坊女乐们的音乐合奏的景象，画中一个贵族坐在乐队的正前方正聚精会神地欣赏着音乐的情景。其中乐队的前排右二者为吹奏尺八的乐人（见图七）。可见当时尺八在民间与宫廷都是件很流行的乐器。

图七　唐周文矩所作女乐《合乐图》

笔者之所以主张尺八是在中国固有的竖笛基础上进行改制的一个重要理由是，从初唐杜佑的《通典》至宋欧阳修的《新唐书》，还包括《唐六典》等唐代重要的官撰史籍中尺八都出现于宫廷十部伎中的第一伎，即唐张文收所作的燕乐——《景云河清歌》。也就是说在唐代的雅、俗、胡三乐中，尺八没有出现在以西域为主体的胡乐中，却始终不移地运用于中国固有的俗乐之中。这种状况一直延续到辽代，也就是说，尺八在中国历史上消失前始终如一地运用于宫廷俗乐之中。这是

一个值得注意的现象。如果尺八于周朝、汉朝由埃及、阿拉伯地区传入中国，那么它就应如琵琶、箜篌一样，传入中国宫廷后应主要运用于胡乐之中的。而尺八不仅没有用于胡乐之中却始终运用于中国固有的燕乐（俗乐）之中，不难发现尺八与中国固有乐器之间的紧密关系。

以上对尺八的起源问题作了调查并从尺八在历史中的运用提出了上述新的观点和见解，认为它不是外来传入之物而是中国的固有乐器。

尺八の源に関する研究

——中日間の研究及び私見

尺八という楽器の名前が最初に中国で見られたのは唐代で、日本に伝わったのは約八世紀半ばころで、当時日本の宮廷で一時大変人気を集めた。しかし、九世紀前半に始まった雅楽の楽製改革を経て、尺八は雅楽のオーケストラから姿を消し、次第に消えつつあった。今日日本で伝えられている尺八は主に宋のときに伝来した普化尺八である。宗教儀式に使われた普化尺八は、その後民間に広がるという歴史の変遷をたどった。特に明治維新後の日本国民に大きな影響を与えた。それでは、尺八の源は一体どこにあるのだろうか。歴史書籍における記載がはっきりしなかったため、中日の学者の間では、それについて、大きな食い違いが生まれた。田辺尚雄、林謙三ら日本を代表する学者は、尺八はもともと中国の楽器ではなく、その元祖は西アジアのナイ（nay）かサビ（sabi）にあり、それが周あるいは漢代前後中国に伝わり、中国古代の"龠"あるいは"葦龠"となった。そして、唐の尺八は"葦龠"を基にして、その吹き口を変えたものであると主張した。それに対して、中国の学者は尺八が西

アジアから伝来したものではなく、中国で発生した楽器であるとまったく違う見解を持っている。主に三つの説が挙げられる。一、漢に始まった羌笛は漢族が三孔羌笛を改良して発展させた楽器である。二、尺八という縦で吹く楽器はその歴史が周の“篴”に遡ることができる。“篴”は笛の古い言い方で、その理論根拠は宋の陳暘「楽書」にある。三、中国の縦で吹く楽器の歴史はもっと昔の骨笛に遡ることができ、つまり今からおよそ七、八千年前の骨笛や骨龠は尺八の前身である。

両国学者における尺八に対する認識の食い違いは尺八の前身は何であるというところに帰している。本論は尺八が出現する前後の史料を大量に踏まえたうえ、上述した学者の論点を考察し、分析を試みた結果、尺八の源はやはり中国にあると主張したい。それは唐の尺八が出現する前に、中国では縦で吹く笛はすでに長い歴史があり、縦笛の形成に伝統を持っているからである。そして、日本の学者が唱えた西アジア説はあくまでも推測に過ぎず、理論上の根拠がない。当時西アジアとの音楽文化交流について早期の書籍には記載されていない。

漢に入ってから、張騫の西征がきっかけで、シルクロードへの道が開かれ、ペルシャ、インド及び西域の音楽文化が大量に中国に入ってきた。それらの音楽は南北朝から隋唐にかけて盛んな胡楽文化を築き上げた。胡楽楽人、胡楽楽器及び楽律が盛んに中原に伝來することで、盛唐の十部伎音楽の誕生に拍車をかけた。しかし、調査したところによると、唐に出た尺八は唐の十部伎である燕楽一部にのみ使われ、十部伎に郊属する八部の胡楽には使われた記録はない。それは十世紀の遼までずっと続いた。もし尺八が本当に西アジアから伝来した楽器だとすれば、もっと多く胡楽に使われたのは当然のことだが、しかし、尺八が中国でその姿が消えるまで、ほとんど俗楽に使われたのは事実である。それによっても、尺八は西アジアの楽器ではないと断言できると思う。

“日本清乐”兴衰缘由的初步研究

郑锦扬

一、兴衰长短

中国清乐传播日本，如果从清初歌谣传入日本长崎唐人屋铺，而且被日本人所采录并收入书中（1661）算起，至清乐被指定为长崎文化财以后、清乐在国立剧院公演之时（1929）计算，已经有319年的历史；若至《月琴新谱——长崎明清乐的脚步》（1991，包含清乐乐谱的书）出版，则有330年的历史。

日本清乐的历史中，人传无阻地传播至兴盛的阶段，从1661年至1893年（中日甲午战争之前一年）有233年；而1894年至1969年（清乐被指定为长崎文化财之年）的逆境传播阶段的时间为76年。可见，日本清乐的历史总体而言是顺境传播的时间长、逆境传播的时间短。

清乐在日本顺利地传播了至少233年，这一时间大大超过了其逆境之传的76年，这是日本清乐的历史事实，也是三百多年来中日两国各自的国家历史和相互关系的一个有机组成部分。其一波三折、声容兼俱的丰富内容，中日两国人民坚持不懈、携力图展的行迹，抒写了两国音乐、文艺交流的一个动人长卷。自长崎明清乐保存会提出申请并被指定为长崎文化财以来，清乐的保存、研究与发展有了新的、较好的环境。日本清乐顺境之传长于逆境之传的历史仍在继续。在有关各

方的努力下,日本清乐应该能谱写出新时代顺境之传的美妙篇章来。

二、顺利传播

1. 清乐入传日本得以顺利延续较长时间并推向鼎盛阶段,清乐的宗祖之国——中国的因素是十分重要的。中国在清初康熙、乾隆时是世界上的富强国家,而明治维新之前至明治初期的日本与中国比,是较穷弱的国家。中国是世界上第一人口大国,其多于日本人口之倍数以十计;中国历史(商周至清初)上一直是世界强国,日本历史上则都处于比中国弱的地位;中国历史上对日本有广泛而深远的影响,尤其是文化艺术、思想、政治、经济、生产、生活等方面日本对中国有着十分丰富的吸收。如语言方面,日语采用了大量汉字;政治制度方面日本向中国的帝制、郡县制以及管理制度学习了不少东西;中国的儒学、中国的佛教等也在日本产生重大影响;在音乐方面,日本学习并吸收了中国的大量音乐文化,如雅乐、明乐和许多乐器、乐律、乐论等等。所有这些都为清乐的传播奠定了良好的社会历史基础。

2. 清乐传播的顺利兴盛,除了当时强国对弱国、大国对小国、历史上传播的顺利等因素外,中国与日本是一衣带水的邻邦所具有的地理之便,也是其中一个重要的因素。中国清代传入日本的音乐就是乘船东渡,从日本距中国最近的城市长崎和其他地方登陆上岸的华人和来华返国的日本人带去的。一批又一批掌握了中国音乐技术、艺术表现能力,带有中国现成乐书、乐谱、乐器的热心清乐人士的接踵而至,才使得清乐的传播出现一个又一个具有不同特长、风格的开宗立派人物与骨干。例如清代在日本传播中国音乐的开宗大派之祖心越禅师1677年在日授徒,1695年去世。金琴江在相隔不久的1818年到日本授徒。金琴江在长崎授徒到1829年。林德健1931年到长崎。这三位大派之祖的相继抵日,可能无约,可是他们的相继而至,却对清乐在日本的传播给予了不断的刺激与推动。这种华人的不断赴日有中日间的各种因素,其中之一是近邻。因近而易达,因一水之隔而只需乘船,这比陆上的车马之劳方便得多。

3. 清乐在日本的顺利传播有赖于清代以来的中国海运与中日贸

易。在清乐的传播中,由清人传播清乐为开始,由华人中的清乐能人水,亦是隔海相望;虽然相距较之别国不算太远,也有千百里碧水之遥。由中国去日本,陆上不能抵达。在航空尚未发展的时代,循海而往是中国人去日本的唯一出路。华人中的清乐能人之所以能相继赴日,就因为中日两国间清代以来有着历时较久的海上交通与商贸关系。中国的航船能在去日本的海上劈波斩浪、栉风沐雨,中国的船工能牵星识位、辨流导航,中国对日本的海上交通与贸易能盈利于市,从而令华人前赴后继等等。

造船是航海的关键。中国的航海至宋元已经相当发达,而且直接考虑到去日本的需要。元世祖为跨海东征日本,在元十六年(1279)发出“以征日本,敕扬州、湖南、赣州、泉州四省造船六百艘”[①]之多;翌年又命令“福建省移泉州以造船三千艘,敕耽发木材给之”[②];元二十九年(1292)“元世祖攻爪哇,大军会泉州,自后诸港启行”[③]。可见,作为宋代以来的东方大港与日本、琉球较近且历史上多有往来的“泉州已能较快地、大规模地建造能适应跨海远征的木质海船。后诸港一带,也成为船舰建造、维修和集泊的基地”[④]。这些船不仅能渡海征战,而且能载数百至千人,在民用客运方面也已经相当可观。

摩洛哥旅行家伊本·巴都他的《伊本·巴都他游记》中提到了泉州造船情况。中国船分三等,大者曰“镇克”(junk),中者曰“艚”(zao),三等者曰“喀克姆”(kekam),大海船有四层,设备齐全,可载千人。大船有三帆以至十二帆。帆皆以竹为横架,组成席状。内有水手六百人,士兵四百人。另有小艇二只附属之。依大小名为“一半”(Half)、“三分之一”(Third)、“四分之一”(Quarter)。此类商船皆造于刺桐(zaitun)及兴克兰(Sinkalnan 指广州)二阜。每船有四层,公私房间甚多,以备客商之用。厕所设备,无不周到。水手在船工植花草、姜

① 黄乐德:《泉州科技史话》,厦门大学出版社,1995年,第143页。
② 同上。
③ 同上。
④ 同上。

于木桶中。

——黄乐德:《泉州科技史话》,厦门大学出版社,1995 年,第 143 页。

清时造船技术有新的进步,赴日本、琉球之船亦常在闽制造。据《清高宗实录》,清官方造船厂中福建省就设四厂:福厂、泉厂、漳厂、台厂。"清雍正十年(1732 年)和乾隆五十九年(1794)官方派二船赴琉球,分别是闽县的木合兴号与惠安的林治盛号"。[①] 当时的多种商船中,有一种大型艚船用于商用,海运较平稳,且能载客千余,效益颇佳。

艚船长七丈一尺至十丈八尺五寸,宽一丈七尺九寸至二丈二尺九寸,深六尺至八尺六寸,板厚二寸六分至三寸二分。艚船配双桅双舵,二根铁锚,还配四个木碇,头梢一枝,大艚可载 1500 人。

鸦片战争以后,出现以布帆代替竹篷。因为布帆较易起落升降,调节受风面积的大小用来控制航速。

——黄乐德:《泉州科技史话》,厦门大学出版社,1995,第 147 ~ 148 页。

清代,中国不仅能造出抵达日本、爪哇以及远达欧洲的商船,还积累了丰富的航海经验,使海上航行得以通顺。朱彧在《萍州可谈》中说及当时航海技术道:舟师识地理,夜则观星,昼则观日,阴晦观指南针。1974 年福建泉州后渚港出土的宋代古船中,"在船尾舱发现一把竹尺,一端刻一格,另一端刻 4 格,全尺相当 8 格,经专家研究,以为可能是'量天尺',用它宋定恒星出水高度,以判定所处的纬度方位。说明当时航海中,已能运用'牵星术'"。[②] 宋船考古的这些结果证实了上述朱彧所谈不诬。具有航海经验、技术的船工在福建沿海其数不少,声名远播。如明"永乐三年(1495),郑和副使王景弘通使西洋,率将士

① 黄乐德:《朱泉州科技史话》,厦门大学出版社,1995,第 147 页。
② 同上,第 132 ~ 133 页。

27800余人……自苏州刘家河泛海至福建。副使王景弘特地到泉州，‘雇东石舟’，并以‘东石沿海名导引下西洋’。[①]”航海的船工们在航海行程中不仅眼观心记、手脚并用积累了宝贵的经验，还动手动笔绘出与航海路线有关的图，并辅以文字。如“1963年厦门大学历史系与福建省及晋江专区文管会联合对泉州海外交通史迹作考古调查，在惠安县白奇乡郭家发现其祖传‘海底薄’。这是一本记载航海路线，类似现在的航海图的文物。该薄中记载下西洋所经过的山屿、地名500多个。”[②]清初同安县人陈昂、陈伦炯（伦炯曾任福建补任总督、台湾南路参将、提督两浙军务）父子所著《海国闻见录》其中包含：天下沿海形势录、东洋纪等篇和四海总图、沿海总图等重要海图。而且有计算时速、探航船位置的技术记载：中国用罗盘、刻沙漏，以风大小顺逆较更数（一昼夜为更，以更香一炷为一更），每更给得水程60里，风大而顺则倍累之，潮顶风逆减退之。亦知其处心尚怀疑，又主见某处远山，分别上下山形，用绳砣探水深浅若干，砣底带蜡油，粘探泥沙，各各配合，方为准确。中国洋艘不比西洋甲板用浑天仪、量天尺，较日所出刻星时辰，离水分度，即知为某处（陈伦炯《海国闻见录》）。

清乐入传日本至兴盛与中日贸易有十分密切的关系。不少清乐名家是随去日商船上岸授徒的。许多中国船主与船员亦会清乐之歌、之曲，行旅之中或停泊上岸时也会吟歌奏舞。其中一些不善歌乐者于异乡的旅途中欣赏熟悉的国乐、乡曲，也是他们行旅生活中最快乐的事之一。因而，对日的航线实际上成了输送清乐的重要航道，运送传播清乐人才的通道，增加清乐欣赏者、消费者的有效途径。中国对日本的交通与商贸规模越大、历史越长，其对清乐在日本传播的助力就越大越久。日本学者中村重嘉于此有涉，他说：

德川时代，对大陆开通的唯一港口是长崎港，与中国的贸易十分繁盛。从乘中国船的人员传入的近世音乐不容易明确其起源。但是，

---

① 黄乐德：《朱泉州科技史话》，厦门大学出版社，1995，第135页。
② 同上，第136页。

奔向异邦土地的中国商人在长途船旅中无事的时候，祭祀天后圣母，献上感谢的祈祷，奔放的音乐中欢乐的情感，中国的旋律流淌在长崎繁华的码头，这些散见于长崎的版画与文献中。

——中村重嘉《唐人舞的中央进展——近世支那音乐本邦传来史初稿之一》，《长崎谈丛·第31辑》藤木博英社昭和17年(1944年)12月30日发行。笔者译。

清代，中国沿海尤其是闽台的对日贸易在闽台的总贸易中占据重要地位。1728年之前以漳州的月港为对外通商口岸。该港为当时“东达日本，西接暹罗，南通佛郎、彭亨诸国的重要港口”。[①] 明化后期隆庆元年(1567年)开海禁并设督饷馆、配税务官，月港遂成为准贩东西二洋的东南富港。

清初，月港作为福建的对外通商口岸的地位让位于厦门港，厦门漳州之间的同安县和沿海各州县在清代前、中期有数量可观的商船。

嘉庆年间(1796～1820)，仅同安一县就有注册在案的大小商船298艘。

至乾、嘉年间，福建沿海居民所拥有的“大小船只殆难悉数，或自行驾驶贸易，或赁雇他人采捕”。(清《福建省例·船政例》)以同安县为例，乾隆四十二年(1777年)，有登记在册的大小航船438艘，嘉庆二年(1797年)增加到599艘。

——王耀华、谢必震：《闽台海上交通研究》，中国社会科学出版社，2000年，第113、116页。

月港衰落之后在对日商贸中起大作用的是郑经、郑成功父子的海商活动，尤其是郑成功以金门、厦门，继而以台湾为基地的海上商业活动。

---

① 王耀华、谢必震：《闽台海上交通研究》，中国社会科学出版社2000，第17页。

他以厦门为根据地，令部下郑泰督造海船巨舰，并在厦门和苏、杭等地建立商业机构，“有五大商，在京师、苏、杭、山东等处，经营财货，以济其用”（刘献廷《广阳杂记》卷3。）由户官统领，统一组织对外贸易。他们以内地收购大批的绢绸、纱绫、缎匹、瓷器、药材、茶叶等货物运往日本和东南亚，运回金、银、铜，铅和器械等物……。

——王耀华、谢必震：《闽台海上交通研究》，中国社会科学出版社，2000年，第70页。

清康熙元年（1662年）二月一日郑成功进入台湾城，荷兰殖民者投降。郑氏海商集团实际上控制了东南沿海的贸易。遂有“凡中国各货，海外皆仰郑氏。于是通洋之利，惟郑氏独操之，财用益饶”[①]之说。郑成功的海外贸易偏重于东洋（即日本）。这既有其母亲为日本人的缘故，也有清初1684年前在沿海实行海禁，使之较难进行与大陆贸易的原因。郑成功辞世后，其子郑经继其父志大力发展海外贸易。1674年郑经派“兵都事李德，驾船往日本，铸永历钱，并铜烦、倭刀、器械，以资兵用。户都事杨贤回台湾，监督洋船，往返暹罗、咬·留吧、吕宋等国，以资兵食”。[②]“据估计当时台湾有大、小船舶200艘，每年航行日本贸易的台湾商船很多。1670年，英国船长克利斯布估计，有18艘台湾商船开往日本贸易。”[③]

清康熙二十三年（1684年）废除了海禁，翌年（1685年）台湾置府并划归福建省，从此至光绪十一年的二百年间台湾府隶属福建省，与日本的交往更多地和福建有关。正因为闽台与日本清代的密切联系，传往日本的清乐中有与“国姓爷”（即郑成功）相关的歌，以及漳州歌舞、南京歌、厦门乐曲等较多内容。它们反映了清代中国音乐传往日本的特殊情况，也体现了福建江浙等沿海人士，郑成功及其父、其子等在清乐及与清乐相关的商贸、海运方面的重要贡献。

---

① 汪日升：《台湾外纪》卷3。
② 同上，卷6。
③ 同上，第89页。

4. 清乐传播的顺利和兴盛与两国关系有关。自清朝开国以来的233年间中日两国关系在大多数时间里处于正常状态。一个国家的音乐在另一个国家的传播，其关键因素之一是两国关系。两国关系亲密、友好或和睦相处，则相互间的音乐（或其他文化传播）就不会有来自官方以及社会主流的阻碍。在两国关系处于正常的阶段，清乐传播是未受到阻碍的。

清乐顺利传播至兴盛的233年间，中日两国亦有过麻烦。这就是“1874年，日本侵略我国领土台湾，吞并了中国的藩属国琉球”[①]，值得注意的是，就在这一侵吞事件前一年：明治六年（1873），日本上层以清乐招待俄罗斯皇太子、长崎地方官以清乐慰迎抵达的有栖川官炽仁亲王；在这一事件的后几年，皇后在大阪听清乐（1890）。这是日本上层在这一事件前后对清乐的反映。而1874年至1893年的二十年，正是日本清乐快速发展、繁荣兴旺并达到最盛的阶段。这说明，日本清乐的顺利传播未受到这一事件的影响。可见，在中日关系有一定问题时，日本清乐的传播也未受到不利的影响。为什么在这一段时间里两国关系出了问题，清乐仍旧能顺利发展至盛呢？

首先，是1874年日本的侵吞事件，并没有从根本上改变中国的亚洲大国地位。日本人吞并琉球时清廷未派兵前去救援。台湾之失，也不是日本与中国的全面交锋，故日本国民还未形成中国为弱国、日本比中国强大的普遍心理，清乐的传播也没有因此而受阻。

其次是，儒学思想在日本仍然有重大的社会地位。1868年日本明治维新以来西方文化席卷日本思想界，从而形成日本历史上强烈的“东西方文化冲突，最根本的是不同民族深层文化心理的冲突”[②]。西方文化向江户以来在日本居主导地位的以朱子学为代表的儒学发起了猛烈的攻击，并引起了较长时间、影响很大的多次论争。其中九州出身的儒者元田永孚作为日本天皇的“侍读”（儒学教师），以天皇的名义在1879年发表《教学大旨》攻击西化，强调仁孝忠义，提出道德之

① 王家骅：《儒家思想与日本文化》，浙江人民出版社，1990，第181页。
② 同上，第169页。

学以孔子为主,要求小学挂相应的图片。1881 年天皇之弟炽仁亲王任日本朝野名流组成的"斯文学会"会长,进行与欧化主义相对抗的道德运动。

1890 年 10 月 30 日,明治天皇公布《教育敕语》,复活儒学道德政策由此完成,传统派与欧化派围绕德育方针的争论也以此告终。……《教育敕语》的影响不仅在教育方面,而是涉及了日本政府的全部思想文化政策,影响日本的政治、经济、军事各方面,成为天皇制国家的观念支柱之一。……《教育敕语》实际也是规定了儒学是学校德育的方针,而且要将其作为日本国民的道德准则,成为培养"忠臣良民"的手段。……儒学的伦理观却经改制加工,又成为统治人民的工具,在东西文化冲突中取胜。

——王家骅:《儒家思想与日本文化》,浙江人民出版社,1990,第 173 页。

这样,在 1874 年前后,处于东西文化冲突中的日本,儒家思想尤其是其道德伦理思想仍然在日本社会中成为主导的思想,为日本天皇和政府、学校教育所采用。中国思想文化在日本社会中的影响仍然深入到日本各阶层中。以体现儒家思想为主的清乐作品,如描写武松恪守儒家伦理、勇拒媚嫂潘金莲的多方引诱,并对潘金莲进行教育与训斥的《武鲜花》等作品在当时的盛行就不难理解了。《音乐杂志》记载了明治年间清乐演出的事,有助于对清乐盛期这方面情况作具体的了解。该刊所记当时"横须贺清乐会"的情况说:

当地清乐师足立为善氏及其他 6 人共同发起,于大泷海岸铃木楼举行清乐合奏会,以海陆军人为首以及绅士豪商等 110 余人出席。会场中央摆放巨桌饰以盆栽,弹奏者 60 余人围绕马蹄形桌,合奏清风雅唱及外编、三国史等,东京富田氏特地赶来出席,并独吟《武鲜花》……

——日本《音乐杂志》第 367 号,第 21 页。笔者译。

与儒家思想作为日本当时社会主导思想相随的清乐的顺利传播、繁荣兴盛,还与当时洋乐未风行有关。作为外来音乐中为日本官民所熟悉、而日本邦乐中所未有的或歌或奏或演的清乐,成为丰富日本社会音乐生活的最重要选择。

5. 清乐顺利传播至兴盛与中国文艺其时及其前对日本的重大影响有关。

清乐在日本的传播,不是中国文艺某个部类对日本的单一传播,也不是中国乐艺初次在日本的传播。清代中国文化艺术各部类在日本的传播对清乐都起了直接或间接的作用。

汉语之传。汉语在日本的传播是对中日交流起最广泛作用的一种文化传播。日本人士学习儒家典籍、汉语诗词、与中国的商贸交通等无一不以学习汉语为前提。而日本人士修习汉语则对他们了解、欣赏、研究清乐起了很好的作用。特别是,“清乐是以声乐为中心的音乐”[①],要原汁原味地唱好清乐作品,保持清乐的异国情调,就必须学好汉语。明治时代的清乐以弹月琴者唱歌为最常见的形式,故当时又有以月琴称清乐者。弹月琴唱歌,亦即清乐唱歌采用唐音,也就是清时汉语之音。采用唐音唱月琴歌是当时长崎以至江户清乐表演者普遍采用的一种正统的清乐形式。所以,汉语之传对清乐传播有着十分重要的意义。在这方面,华人的汉语教学工作,日本官方的唐译司、唐通事等人员作出了直接或间接的贡献。

诗歌、戏曲之传。清康熙、乾隆以来传入日本的中国书籍很多。

> 诗集、诗论、诗话之输入,则影响于日本诗学,小说,戏曲之输入,则影响于日本文学。
>
> ——木宫泰彦《中日交通史》商务版下卷,第367~368页。笔者译。

---

① 吉川英史监修《邦乐百科辞典》,音乐之友社,昭和60年(1986年),第543页。

日本官员和上中层人士观看戏曲成为乐事;作汉语诗词、即兴吟诵成为他们的风雅活动。许多人具备了一定的中国诗歌、文学修养。《长崎市史》记录了长崎奉行筒井和泉京在观看中国戏曲之余,感而咏诗、抒发其情的事,其诗为即兴之作:

唐馆观戏　酒气满堂春意深,一场演戏豁胸衫,同情异语难畅达,唯有关客通欸心。[1]

这种兴之所致、吟咏诗歌的斯文之风在日本江户时代盛行一时。元禄二年(1689),长崎市中设立唐馆。馆中演戏成为长崎官民注目之事。有方卧庵(唐僧道本之友)上元在唐馆观剧,其咏诗如下:

元夕观剧
金银世界繁华地,
锦绣乾坤富贵春,
照夜星辰通月窟,
清宵歌舞彻花晨,
秦之路渺浮槎迥。
郢曲情多举爵频,
戏马台前蓬鬓在,
风雨万种且娱人。[2]

咏诗歌、写诗作对,这是汉语言文学水平较高的日本人士才能具有的水平。诗词吟咏与写作对理解清乐中的诗词、谣谚有大的助益,更有助于清乐中各代诗词作品的演唱,对清乐的变体形式替歌的创作也有直接的帮助。

儒学之传。中国儒家思想在5世纪以后传入日本,儒家典籍传入

---

① 《长崎市史·风俗篇上》,清文堂昭和56年(1983年),第450页。
② 《长崎市史·风俗篇》,清文堂昭和56年(1983年),第444页。

日本也不迟于6世纪。从大宝元年(701)起至12世纪,日本宫廷都按期举行祭祀孔子的"释奠"仪式和讨论儒家经典的"论义"活动,并由天皇"敕号"孔子为"文宣王"。大学寮则设有明经道(儒学科)等,其中教官有明经道博士1人与音博士(教授汉籍读音)2人。其后设立的国学所学习的内容也都是儒家经典。[①] 儒学思想在日本的广泛影响,使日本有儒教之谓。江户时代由于"德川家康以后历代将军均谋普及儒教以维护其本阶级的利益。尤其第八代将军德川吉宗,对普及儒教尽力最多。"[②]儒教教育得到普及。清顺治九年(1652)年靖廷颁行《六谕衍义》。

享保四年(1719年)此书输出日本,吉宗(即德川吉宗将军,其时日本江户幕府的最高长官)一见即利用它作民众的读本,加以训点。又命室鸠巢和译它的大意,享保七年(1722年)刊行。又赐和解的版本给京都大阪各书店,许其私刻,并定为民众习字的手本。这样一来,《圣谕广训》就成为家晓户谕的书,流通极广,从天保(1836年)至明治(1868年)年间,屡屡重版。此外还有可注意的,就是《朱子家训》的普及。此书为清朱用纯所著,在日本也屡屡被翻刻,或作法贴,或作挂轴,把它印刷起来普及各处。

——朱谦之:《日本的朱子学》人民出版社,2000,第146页。

儒教的普及导致了江户时代儒教的全盛,此时的日本哲学以儒家思想为主,儒教影响胜于佛教。惟忠通恕谈及当时的情况说:"近来,丛林出世之僧侣,闲阁(案阁为搁之误。闲搁即放弃)法门之鼻孔手段,偏嗜儒家之文字言句"。[③]

江户时代"儒学成为当时学问中心,而朱子学则为儒学中心。""朱子学在幕府提倡之下形成极盛时代。"[④]而且不仅"幕府提供朱子

① 王家骅:《儒家思想与日本文化》,浙江人民出版社,1990,第40、45页。
② 朱谦之:《日本的朱子正学》,人民出版社2000,第145页。
③ 同上,第148页。
④ 同上,第159页。

之学,朝廷也提倡朱子之学”[①]从而使儒学达到了隆盛的地步,江户时代日本的统治者之所以提倡、支持、奖掖儒学是出于他们治政的需要,是从思想方面调整统一社会意识,维护其统治的立场出发的。黄遵宪的《日本国志·汉学》中于此析论:逮德川氏兴,投戈讲艺,专欲以诗书之泽,销兵革之气。于是崇儒重道,首拔林忠于布衣,命之起朝仪,定律令,俾世司学事,为国祭酒,及其孙信笃遂变僧服种发,称大学头,而儒教日尊。幕府既崇儒术首建先圣祠于江户,德川常宪自书大成殿字于上,鸟革晕飞,轮换俱美,诸藩闻风仿效各建学校,由是人人知儒术之贵,争自濯磨,文治之隆,远越前谷。

江户时代儒学之盛从人才角度看,与中国明末清初去日本的一批儒者有关。如对日本儒学有大影响的浙江余姚朱舜水、张非文,浙江杭州陈元斌、戴笠曼公,福建福清的隐元隆琦(俗名林隆琦),福建泉州的木庵禅师等都是名重一时的显要人物。日本人中的儒学名士对儒学的发展也有巨大的作用。他们大张旗鼓地以各种形式宣传、提倡儒学。如日本文艺复兴时期的大人物林罗山就礼赞孔子,作为其“神儒合一”论等思想的旗帜。其《圣像赞》云:

天不生仲尼,万古如长夜。日月代明然,古言今不讶。

又:道兼天地通,大圣德无穷。祖述宪章际,存神过化中。一言成世教,六艺起皇风。时有逝川感,余流逝海东。

——林罗山《诗集》第六十七卷第5页。

日本朱子学的开宗人物藤原惺窝的高弟、松永尺五等不仅本人宣教儒学其传续弟子也出现不少名家。松永尺五在庆安元年(1648)得天皇诏赐数十弓地于禁阙之南建起讲习堂,此中汉学塾培养了中木下顺阉(1621~1698)等许多弟子。松永尺五之传以孔子之学、白鹿洞朱氏之学为重要内容,说典与诗文兼加。顺庵颂赞其师的五古诗云:

① 同上,第157页。

先生何为者？谆谆说典常。董帷春昼静，韩檠秋夜长。白鹿近仙洞，三鳣落讲堂。游戏或诗赋，余波溢文章。岂只诸生福，真是大明祥。大哉贤哲志，百世可流芳。

儒学之传在日本社会与日本人中形成了与中国清代相近相似甚至相同的思想与观念。这对于那些产生于中国清代社会中的清乐作品的传播，营造了比较易于容纳的社会文化空间。清乐作品中，不少作品表现了儒家的思想观念，如多种清乐谱集中的《三国史》中的三首歌曲，描绘关云长的忠义；《关雎》、《漳州曲》等表现了对美好生活的追求等。当时日本不少讲堂、汉塾之中的教学，儒学、文士的唐音诗歌吟咏与唱酬之作，直接或间接地传播了中国的文学艺术。这些活动都对清乐的传播给予了重要的助益。

乐艺之传。中国古乐传播日本的历史远在清乐之前，其中唐乐之传是中日音乐史上规模最大，对日本音乐发展影响最为广泛深远的一次传播。唐乐传播也是日本历史上外来音乐传播对日本音乐的助益作用最大的一次。在唐乐传播过程中，日本来唐而后归国的人员，以其所学、所见、所携带的唐乐知识、书谱等，对日本古代音乐的繁荣与发展，尤其是宫廷音乐、音乐管理制度的建立、音乐创作的发展等作出了十分重要的贡献。吉备真备、大户清上（被日本学界认为是日本最早的作曲家）、藤原贞敏、尾张滨主等是其中名留乐史的主干人物。中国音乐家袁俊卿、皇甫东朝及其女儿等在日本被授予宫职，在皇宫中经常表演唐乐，扩大了唐乐在日本的影响。中日两国音乐家协力在日本的唐乐传播工作，在日本音乐、文艺史上留下了辉煌业绩。唐乐东传日本的巨大成就有赖于唐时中国在世界上的强大地位、唐乐之美妙和较之当时日本音乐高的艺术水平；有赖于日本社会对盛唐及其音乐的仰慕、渴望和百余次遣唐使团，以及仿效唐文化、音乐的诸多官方行为；有赖于唐时几百年间中日两国关系之友好等等。唐代之后，中国音乐传播日本就再也未有如此规模与建树。

明乐之传是日本音乐史上又一有较多记录的中乐之传。然而，明乐之传势单力独，其最重要的事项是由闽人魏之琰于 1628—1644 开

始在日本传播的。由于魏氏历代为明朝官员,故有学者认为其可能是明朝乐官。魏之琰于宽文六年(1666)在日本长崎定居,后曾应邀到京都皇宫演奏明乐。其子孙世代传播明乐,尤以四代孙魏浩(? -1774)(日本名钜鹿富五郎)在京都的表演与教学最为著名。他编辑整理出版了《魏氏乐谱》,教授了宫崎筠圃等许多弟子,使明乐在京都、长崎等地得到了传播,在上流社会中有一定的影响。

明乐传播的盛期是魏浩在京都之时,彼时已经入清百余年。明乐在日本的传播是中国民间人士为主的传播,是明末遗民为伊始的传播,这种传播由于没有强盛的宗祖之国背景而较为弱小。所以,它的盛期较短,其中一些作品后来被清乐所吸收。

唐乐(以及更早的中国音乐)与明乐在日本的传播对日本音乐有深远的影响。它们所奠定的以中国礼乐思想作为日本正统的音乐思想、以中国乐律理论为基础发展形成日本的乐律理论、以中国乐器及其改良的乐器(如尺八、筝、琵琶、三味线)作为日本乐器的重要组成部分等,都已载入日本乐史。在吸收中国音乐的众多表演形式成分发展自己的艺术形式方面,日本也有重要的成就。阴法鲁先生在《中国古代文化史2》中写道:

> 日本有一种说唱文学体裁,称为琵琶"物语",它的形成是受了中国弹词的影响。日本"能乐"的戏剧形式,是受了元杂剧的影响而形成的。
>
> ——阴法鲁、许树安:《中国古代文化史2》,北京大学出版社,1991。

清乐在入清二百余年间能在日本有顺利的传播还与日本当时的社会文化有关。日本江户时代是汉籍大量输入的时代。这里既有德川家康在其驻地江户设文库、广搜汉籍等上层的因素起作用,也有这一时期町人崛起,许多商人把汉籍的进口作为贸易中利润较大之项从而孜孜以求的原因。与此同时,是汉学的发展。以从僧侣还俗的藤原惺窝为奠基者,江户的汉学研究取得了显著的成就。这一时期社会文

化的又一特点是文化向庶民转移。

原先,文化在平安时代由贵族所掌握,在五山时代由僧侣所掌握,在江户时代,它开始走向城市民众之中,文化由某一阶层所垄断的局面被打破了,其接触面有了较宽阔的拓展。

——严绍璗:《日本中国学史》,江西人民出版社,1991,第30页。

于是,日本社会中反映庶民文化的艺术得到了人们的青睐,从中国传往日本的清乐作品也以反映庶民生活内容为多。皆川淇园在为城维芳所译的中文小说《通俗平妖传》日译本所作的序文中记录了明清小说18世纪在日本传播的情况:余与弟章幼时尝闻大人说《水浒传》第一回,"魔君出幽将生世之事",而心愿续闻其后事,而家大人无暇及之。余兄弟请其书,枕籍以读之,经一年后粗得通晓其大略。及十八、九岁,得一百回《水浒传》读之。友人清君锦亦酷好之,每会互举其文奇者以为谈资。后又遂与君锦共读他演奇小说,如《西游》、《西洋》、《金瓶》、《封神》、《女仙》、《禅真》等诸书,无不遍读……最后得《平妖》读之,与君锦、弟章玩读不已。此距今四十余年前事也。(笔者译)

从皆川淇园所写,可以看出这时《水浒传》、《金瓶梅》、《封神榜》等明清小说在日本社会中有重要影响。以至大人对小孩讲故事采《水浒》书中所述,兄弟友人也常同读当时流行的中国小说。中国明清文化在江户时期日本社会中的广泛影响,为以清代生活为主要内容的清乐作品的传播造就了相应的文化基础。

清乐的顺利传播不同于唐乐的顺利传播之处,不仅在于两国关系的不同(唐乐传播日本的阶段中,两国关系都是友好的。清乐传播日本的阶段中,两国关系屡出麻烦:日清战争在前、日中战争在后),还有人员往来的不同。唐乐传播日本时,不少日本去唐归国人员起了重大作用;而清乐传播日本时(至今不见日本人来华学习而后归国传乐的记载),却是中国人去日本传播。这倒不是日本人清时不来中国,而是因为日本政府锁国,很难出来。从1603年至1867年的二百多年间,

“日本商人绝无至中国者。考乾隆四十六年户部颁发江海关则例，刊载东洋商船进出口货税，并有洋商人入市之条，似日本亦有商人至上海者。帷日本是时严禁国人出海通商”。① 江户幕府禁止日本人出洋的同时，允许（但有一定限制）清船入日进行贸易。如康熙二十七年（1688年）限制入港清船为70艘，各年有变动。该年赴日交易的船只数量、季节、启航口岸如下：

春船20艘（南京5艘、宁波7艘、普佗山2艘、福州6艘）

夏船30艘（南京3艘、泉州4艘、宁波4艘、漳州3艘、咬留吧2艘、柬埔寨1艘、普陀山1艘、厦门5艘、福州4艘、广东2艘）

秋船20艘（南京2艘、交趾3艘、暹罗2艘、高州2艘、福州3艘、宁波1艘、广东4艘、东京1艘、潮州2艘）

——黄国盛：《鸦片战争前的东南四省海关》，福建人民出版社，2000，第170页。

日本政府的禁出与限入，形成了这一时段清乐的传播，华人入日本表演、传播，在日本清乐流派的开宗之祖都是中国人的局面。

三、逆境之传

清乐在日本传播的历史中，出现过几次逆境和不顺，从而清乐传播的历程也就有了时而由弱至强，时而由强至弱的走向。影响清乐由顺至逆，由强变弱的因素是多种多样的，其中以下五个方面是影响较大的因素。

1. 两国关系：战争。中日两国的战争是入清以来影响中日两国关系的最大因素，它对清乐的传播有着直接的、巨大的影响。其中1894~1895的日清战争（注：为了明确简示清乐传播期间中国与日本之间的战争，下面以“日清战争”表示清朝时日本发动的对中国的战争，以“日中战争”表示中华民国时日本发动的对中国的战争）以日本的胜

① 黄遵宪：《日本国志》卷六。

利而告结束。这场战争对清乐由强至弱的状况起了决定性的影响。战争中,国家关系修恶,日本国民形成敌对心理,从而在日本社会中造成了不利于清乐传播的社会环境。日清战争使清乐的传播受到了巨大的打击,从清初至此二百余年的顺兴之传结束,清乐进入衰弱之期。日清战争之后的种种恢复也没能再出现战前的繁盛光景。

进入20世纪的日中战争,对稍有恢复的清乐是又一次重大的打击。从此以后至长崎明清乐被确认为文化财的1970年,日本清乐成为社会音乐生活中"废绝"之乐,清乐的社会传播也成为历史。

19世纪的日清战争、20世纪的日中战争,是此前(1874)日本侵略中国台湾,吞并中国的藩属国琉球王国的继续。日清战争是日本对中国沿海的大规模侵略;日中战争则是对中国的全面进攻,其历时之长、恶果之大是中日关系史上从未有过的。清乐传播由盛至衰与这两场日本对中国的侵略战争息息相关。侵略战争不仅给中日双方造成人财物等方面的巨大损失,从传播角度看也使本已衰弱的清乐遭到了致命的打击。战争所造成的国家间敌对、日本社会心理对中国以及中国音乐文化等方面的敌对等使清乐的公演、传授、出版及相关的活动受到了普遍的破坏。从清乐传播与战争关系角度而言,发动这两场战争的日本官方不仅负有战争责任,也对清乐传播走向衰微、退出社会音乐生活有罪过。值得注意的是日本民众的行为。日清之战以后,致力于清乐恢复的是日本清乐流派传人为骨干的日本民间人士。日中战争以后坚持清乐保存,并提出作为文化财保护的是热爱清乐的民间人士和学术界人士等。可见,日本民众对清乐是有感情、有热情的,清乐的恢复与传播依靠的是日本民间人士。日本民众没有因为战争而遗忘或抛弃清代传入的中国音乐。现今仍然在活动的长崎明清乐保存会就是日本民间人士的清乐组织,其中的骨干是小曾根乾堂这一流派的传人。他们对清乐的保存、传播所作的努力是十分令人敬佩的。

2. 宗祖之国:弱变。祖国的兴衰关系到它的一切,清乐的宗祖之国——中国的兴衰同样影响着清乐在异国的生存。在清乐传播几百年的历程中,1912年清朝被推翻、封建时代自此而告灭亡这一中国的历史巨变,也给清乐的传播以重大打击。清朝已灭,清乐何存?清笛

在清乐的盛期是最重要的乐器。可是,这时在长原春田看来却不甚理想,他更中意于明笛。清乐盛时包容了明乐的一批曲目,而很少有明乐的演奏。这时出现的以清乐为主包含明乐的演出却更多地以明清乐之名演出。明置于清之前的“明清乐”之谓及活动,1912 年以后,比“清乐”更流行,这些变化都与清朝灭亡有关。

除了清朝灭亡的影响,1912 年之后清乐的不能复兴与那时中国的国力较之日本弱有关。日本侵略者敢于发动 1931 年的东北 9·18 事变,1937 年的华北芦沟桥事变,进而发动对中国的全面进攻,就在于中国的贫弱。国家贫弱,其音乐文化地位在异国的影响也相应较小、地位较低。强国是不可能使弱国的音乐、文化在本国的传播有好环境的。在清代的前期与中期,中国的国力较强,相应地清乐在日本的传播就比较顺利;而清代晚期,日本经明治维新,国力迅速增强,清乐传播就转弱。加上中国在日本和西方列强对中国的侵略战争(中英、中俄等)中,连战皆输,成为贫穷、落后、被列强瓜分势力范围的国家。传到日本的清乐作为弱国之乐、被欺侮国家之乐,其地位日下、传播艰难、恢复徐缓、难以振兴的状况,是相携而至的必然现象。

3. 日本国势:欧化。清乐传播中弱传的持续、复兴的艰难还与日清之战以后日本国内的大势有关。日本明治维新是为了摆脱被欧美列强压迫的地位、寻求民族独立与振兴日本的政治变革。在这个以西化作为一大标志的变革中,日本对欧美强国作出了不少退让。对这种退让的国策之一日本学者有“失之欧洲,取之亚洲”之议。日本国内的强国之策,在明治维新之后就是学习西方,富国强兵。1885 年,欧化的代表人物伊藤博文任内阁总理大臣。

伊藤博文继续推行欧化政策。政府专门修建了欧式建筑“鹿鸣馆”。伊藤博文常在那里举行化妆舞会,雍锵锵声不绝于耳。

——王家骅:《儒家思想与日本文化》,1990,第 171 页。

日本明治时代的欧化国策对西方音乐、舞蹈的传入造成了有利的条件,对清乐的传播造成了不利的社会环境。

值得注意的是日本明治时代,欧化的社会环境并不是一时形成的,对东西方文化思想、艺术音乐的选择也是有个过程的。清乐在欧化之风劲吹的日本明治时期达到了盛期。这就说明,走向欧化环境中的清乐传播与这个环境的关系并不是简单的对应。欧化的社会环境从总体上限制了清乐的更快、更大规模的传播。日本当时欧化的社会环境对洋乐的传播和在乐坛地位的提升起了十分有利的推动作用。欧化的社会环境对日本改革旧教育、建立新学校及学校音乐、对新式学校音乐形成以洋乐为主的格局有着很大影响。欧化的社会环境对社会音乐生活中洋乐的快速盛传和建立起洋乐的传播系统(学校教育、表演团体与演出机制、出版等),制造了良好的条件等等。而这一切,对清乐的传播却形成了非常不利的环境。在明治时代的初期与中期,儒家音乐思想在东西文化激烈交战中仍暂时处于胜方,在炽仁亲王等要员的支持下,清乐还拥有一定的市场。但是,欧化之风愈吹愈烈。在这种情况下,即使日清战争不在那时出现,清乐的盛传也不能持续太久。

作为日本社会欧化的表现之一是对洋乐的一边倒。日本现代洋乐的传入应是从江户幕府末年开始的。从天保年间(1830～1843)起西洋鼓乐队形式的日本军乐学习与演奏就在长崎、鹿儿岛、越中岛等地出现。在日本的陆军、海军中也有了德、英等国的军乐教师。军乐的唯一选择是洋乐。此后,洋乐在日本迅速发展。仿照德国音乐学院,成立了官办的东京音乐学校。从此东京音乐学校作为当时洋乐,甚至是整个音乐界的中心,进一步扩大了洋乐传播的速度、规模与深度。

明治二十年代,以外国教师作为中心的东京音乐学校传入了西洋的艺术音乐。

林冈校长(即东京音乐学校第二任校长林冈范为驰)作为留学德国修习理学的音乐学者,实行了与首任伊泽校长不同的教育方针。我想东京音乐学校呈现出象德国音乐的分校、日本音乐界向德国音乐一边倒的原因,多处在这位第二任校长。

——吉川英史:《日本音乐的历史》,创元社昭和 57 年(1984 年),第 368 - 369 页。笔者译。

在洋乐盛传而且在日本音乐生活中居首要地位,官办于首都的日本音乐学校乃至整个日本音乐界向欧洲音乐特别是德国音乐一边倒的情况下和乐让位于洋乐之余,清乐地位的日益走低就是必然的了。

此外,从与音乐相关的人员任用情况,也可以看出日本当时的欧化国策、欧化环境以及对清乐的不利。如作为伊藤博文内阁成员的文部大臣森有礼就是西化论者,对日本学校音乐教育政策起重要作用的文部省机关音乐取调挂的"担当官"(御用挂)伊泽修二,位列官方音乐教育第一校的东京音乐学校的第一位与第二位校长都是留洋归来者。这些对日本音乐有重要影响的人事安排在日本政府的音乐政策、音乐教育以及社会音乐倾向的形成等方面起了举足轻重的作用。

4. 国民教育:西乐。对清乐的恢复与发展形成不利环境的重大因素之一,是日本国民教育以西乐为中心。明治五年(1874)日本政府发表新学制。其主旨在于以欧洲先进国家的学制为参照,建立中小学音乐教育制度。这就从学制方面规定了以西方的国民音乐教育为师。随后,以伊泽修二等欧美留学归国人员和欧洲人士为主体的政府音乐机构音乐取调挂展开了对日本音乐的调研和有关的教学活动,其结论是西乐比较科学、高明,和乐比较粗鄙、落后。所以,在中小学音乐教学中,就以西乐为尊、为主。在音乐知识方面采用了五线谱和西洋乐理而没有工尺谱的地位;在歌唱方面推崇集体歌唱、合唱,而绝无唐音吟诵;在歌唱作品方面几乎都是欧美歌曲而无清乐作品,在乐器选择方面学生吹洋号打洋鼓、教师上课弹键盘式风琴、钢琴等。这实际上是搬用了欧洲学校音乐。明治以来的日本新式学校的音乐教育在日本国民中普及了西洋音乐,培养了一代又一代具有西洋音乐知识和洋乐为上观念的日本国民。与洋乐为上观念相随的是和乐较低,清乐的地位就更在其下了。

日本国民音乐教育以洋乐为中心的形成,对整个社会的音乐观念起了巨大的影响,清乐在日清战争(1894 - 95)之后的难以复原既与战

争有重大干系，也与日本国民音乐教育的形成与影响有关。

5. 和乐发展：求新。日本明治维新以来有许多改革，音乐方面的改革最为日本人注意的是西乐的引进与和乐的发展，这种发展又是以求新为主要特色的。日本音乐教育、音乐生活中洋乐主尊地位的形成对清乐传播不利，它使清乐在外来音乐中处于明显劣势。和乐适应当时社会的创新而被关注和迅速发展，也使得清乐这一外来音乐之新被冲淡，从而根本地改变了清乐传播盛期形成的：和乐、清乐、洋乐三足鼎立的局面，使清乐在社会音乐生活中成为这三种音乐中最没有地位的音乐。例如，东京音乐学校开学式（1887 年）作为祝贺演奏的各种音乐就没有清乐的声音。

和乐的发展从明治时代起就受到了洋乐的影响。这种影响从筝乐即可窥一斑。首先是筝乐记谱法的五线谱化尝试。“其结果是，1889 年（明治 21 年）出版了东京音乐学校编的《筝曲集》第一集（第 2 集于大正 3 年出版）。”[①]不仅如此，筝曲界还展开了多样的活动。在大阪，筝曲艺人组织了“地呗业组合”的团体。

这个团体的活动是，创作适合于文明开化时代的新曲、公开演奏筝曲、发行乐谱和依据乐谱进行教授。在这一点上，筝曲企图先于其他传统乐种找出一条新的道路。在新曲创作方面，明治时代的筝曲家主要进行了歌词的改良、新调弦法的设计和加强乐曲的器乐性等工作。

——星旭著、李春光译：《日本音乐简史》，人民音乐出版社，1986，第 100 页。

筝乐发展的改革还学习了西洋作曲技术。日本音乐史家伊庭孝认为：

从大正（1912～1925）中期以后，才出现在筝曲创作中加入西洋音

① 星旭著、李春光译：《日本音乐简史》，人民音乐出版社，1986，第 99 页。

乐手法的一些音乐家，致力于开拓日本音乐发展的道路。

——伊庭孝著、郎樱译：《日本音乐史》，人民音乐出版社，1986，第186页。

明治时期日本筝曲的又一发展是，从江户幕府后期开始的筝二部合奏，此时大为流行，而且出现了江户时代少见的左手奏法的发展。

此外，筝曲的公开演奏、筝乐界注重创新的名家相继出现。

到了明治时代的后期，在东京也产生了突破了旧形式的新曲，其中最有名的（作曲家）是今井庆松（1871～1947）。他的代表作《四季调》是完全没有歌唱的纯器乐曲，从中也看得出西洋音乐的影响。作为东京音乐学校教授，他也为了指导后辈而尽力。在京都，出现了铃木鼓村（1875～1931），他提倡京极流，以谱写作为艺术歌曲的新式筝曲而引人注目。

——星旭著、李春光译：《日本音乐简史》，人民音乐出版社，1986，第103页。

日本清楽の盛衰の原因について

中国の清の時代における音楽は、日本に伝えられ、後に、日本清楽になりつつあった。長い歴史の中で、その清楽はスムーズに発展したり、一時に逆境にあったりすることがあると思われる。

一、日本清楽の伝播と盛衰

1. 清の時代の初めに、当時の歌謡曲が日本の長崎の唐人屋鋪に伝えられ、更に書籍に収められた時（1661年）から、長崎文化財に

指定され、後国立劇場で上演された(1929年)時分までだとすれば、日本清楽は既に319年の歴史を持っているということになる。仮に、「日清戦争」「月琴新譜——長崎明清楽の足跡」(1991年)までだとすると、330年の歴史になるのである。

2. 1661年から1893年(即ち日清戦争の前の年)まで、約233年間に、清楽は順調に発展を遂げ、1894年から1968年(即ち長崎文化財に指定される前の年)まで、約75年間に清楽が逆境にあったと考えられる。全体からいえば、日本清楽の伝播の流れに、スムーズな時期が長く、主流であり、逆境の時期が短く、非主流だと言えよう。

更に、清楽の伝播の盛衰は、ほかならぬ、両国それぞれの歴史と相互関係の有機構成部分だともいえるだろう。

二、清楽の順調に発展を遂げた主な原因

1. 清の時代の初めと半ばに、当時の中国は富強大で、言語、音楽、芸術、思想、政治など数多くの分野においても、日本に広くかつ深く影響を与えていたのである。それらが清楽の伝播にとっては、よりよく文化的、芸術的、社会的な歴史の土台となるのである。

2. 中日両国は一衣帯水の隣国なのである。その点から、中国の清楽が日本に伝わったのは地理に恵まれているのではないだろうか。

3. 清の時代以來、中国の海上輸送と中日貿易の発展は、清楽の日本への伝播に重要な土台となるのである。

4. 清の時代の成立から約233年の間に、中日関係が正常な状態にある時期が長く、主流なのである。

5. 清楽と関係のある中国の文化、芸術などが日本に深く影響を与えているのである。主に、漢語、儒学、楽芸(唐楽、明楽などが含まれる)、文学、漢学など。

三、清楽の伝播が逆境にあった原因

1. 戦争。19世紀及び20世紀に引き起こった二回の戦争が清楽の伝播に致命的なショックをもたらし、その後、清楽の伝播の勢いは弱みが著しく見られるようになったのである。

2. 発祥地である中国は国力が衰える一方なのである。1912年、清の政権が滅び、中華民国が設立されると同時に、清楽はとうとう歴史の舞台から引き下がった。大陸の東側に臨んでいる日本への伝播に、より大きな不利な影響をもたらしたのは当然のことであろう。

3. 明治維新以來、西洋化を図ろうとしていた日本全土では、邦楽まで西洋音楽に席を譲らされたのだから、まして清楽なら、なおさらである。

4. 西洋音楽の国民教育への浸透。明治維新以來、西洋音楽を中心に、日本の国民音楽教育が行われていた。邦楽が西洋音楽におよばなく、清楽が軽蔑された羽目に遭わされたのである。こういった社会風潮の中で、日本の国民を深く影響され、清楽の再び発展が一層困難になると思われる。

5. 本來にある日本の邦楽は、西洋音楽に学ぼうとした姿勢を取り入れ発展を遂げたので、日本人の間に、伝播的な清楽より人気を集めているのである。

东流日本的羯鼓

——从其音乐形态、文化环境方面进行的中日比较研究

罗　文

序

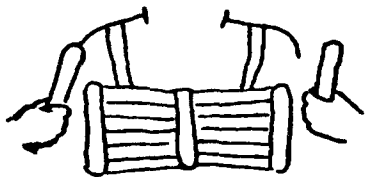
在我国古代，尤其是唐朝的众多打击乐器中，羯鼓是非常有特色，又极具代表性的一种乐器。它凭借其独特的音色和丰富的演奏技巧得到了包括唐玄宗在内的许多人的喜爱与推崇，并在当时的乐队中处于一个领奏和指挥的地位，甚至还出现了研究羯鼓的专著《羯鼓录》。因此，认识羯鼓这件乐器，对于我们理解和把握中国古代的宫廷音乐具有极其重要的意义。但由于诸多原因，人们对它的了解并不多，对它的研究也不够深入和全面。所以本文拟从历史起源、形制、演奏形态、东流日本等几个方面对羯鼓进行考察研究，以期让人们更加清楚地了解羯鼓这件在历史上曾经辉煌一时的乐器，并引起学术界对于羯鼓研究的关注。

一、羯鼓的历史渊源

关于羯鼓的起源问题，目前在学术界主要持两种观点：

1. “古印度说”，主要代表人物为日本学者林谦三，他认为羯鼓是从古印度传入我国的。在他的《东亚乐器考》中，从形制的角度，把印度桑志大塔的浮雕（图一）和爪哇婆罗浮屠的浮雕上的有关图象与现

在已知的羯鼓作对比，认为“羯鼓的直接源流可以上溯于印度鼓”而传入中国“大致是在晋代（尤其可能是东晋）从印度经中亚而传入北地，和竖箜篌、伊朗式琵琶、细腰鼓等差不多同时传入的。”（《东亚乐器考》第92～93页）。

2. “西域说”，在中国，持这种观点的人较多。在戴宁的《羯鼓论》（《黄钟》1992年第2期）以及高德祥的《敦煌石窟壁画中的各种鼓》（《乐器》1988年第2、3期）等文章中都认为羯鼓是从西域地区传入的。文中引用了唐南卓《羯鼓录》中“羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。”的记载。关于这一点在同时代的《通典》卷144，乐四中也记载道：“以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。”另外，《新唐书》卷22，礼乐志中也提到：“帝常称‘羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。’盖本戎羯之乐，其音太簇一均……”。在这里，羯鼓的“羯”字，是指我国古代的一支少数民族，源于小月支，是匈奴的一个别支。晋时，随匈奴南迁入于上党武乡羯室之地（今山西潞城附近各县），因号为羯。其后羯人石勒建立后赵，为五胡十六国之一。（摘自《汉语大字典》）由此可以看出出于羯族地区的羯鼓，是由西域传入的。

印度桑志大塔的浮雕（图一）

从史书上看，羯鼓一词初见于《隋书》卷十五，音乐志的“龟兹”条目中，曰：“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声……其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都云鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种，为一部。工二十人。”由于“龟兹”是指汉代西域国名，在今新疆维吾尔自治区库车一带。而吕光是在公元三八六年据凉州（今甘肃武威一带）建立后凉。因此，羯鼓在我国的出现应该可以推断是于公元386年吕光建立后凉后，由现在的新疆库车一带传入中原的。

二、羯鼓在中国的情况

中国的唐朝是羯鼓发展的高潮。唐南卓在《羯鼓录》中曰：“羯鼓

其音主太簇一均，龟兹部，高昌部，疏勒部，天竺部皆用之。"同样，在《新唐书》卷二十二. 礼乐志；《通典》卷第一百四十六. 乐六，以及《旧唐书》卷二十九. 音乐志中都载："天竺乐，……乐用铜鼓、羯鼓、毛员鼓、都云鼓、筚篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、铜拔、贝。""高昌乐，……乐用答腊鼓一、腰鼓一、鸡娄鼓一、羯鼓一、箫二、横笛二、筚篥二、琵琶二、五弦琵琶二、铜角一、箜篌一。""龟兹乐，……乐用竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一、笙一、横笛一、箫一、筚篥一、毛员鼓一、都云鼓一、答腊鼓一、腰鼓一、羯鼓一、鸡娄鼓一、铜拔、贝一。""疏勒乐，……乐用竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、横笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓。"可见，在大唐十部伎乐中，以上四部乐都使用了羯鼓，羯鼓已在当时的宫廷音乐中得到了广泛的应用。到了玄宗开元(公元 713 ~ 741 年)、天宝(公元 742 ~ 756 年)年间，羯鼓更是受到了特别的青睐。前文已提到在《新唐书》卷二十二. 礼乐志中载有："帝(玄宗)常称：羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。"可见羯鼓不仅广泛地被运用，而且在乐队中还担当起了领袖的作用。

综合以上的论据，笔者认为羯鼓源流的"古印度说"与"西域说"其实并不矛盾，因为通过观察羯鼓在唐代十部乐中的使用情况就可以看出，羯鼓主要用于天竺系(即古印度)的胡乐：龟兹部，高昌部，疏勒部，天竺部。而在属于波斯系的康国、安国乐中则不用，这大体就可以在一定程度上说明羯鼓的来源。再联系林谦三"古印度说"中所举的印度桑志大塔的浮雕(图一)和爪哇婆罗浮屠的浮雕上的有关图象及"西域说"的相关论据，笔者大胆地推断，羯鼓及有可能是产生于印度，而通过羯人从西域传入中原的。

至于羯鼓为什么能领导乐队，我认为除了唐玄宗所言及的作用外，羯鼓本身所特有的音色也是一个重要原因。《羯鼓录》中写到："其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破，作成杖连碎之声。又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异众乐。"这里记录了羯鼓在乐队中能"焦杀鸣烈"并有推动乐曲达到"急破"等高潮的作用，而且又能"高楼晚景，明月清风"，具有悠闲、清亮的风格。如此丰富的表现力以及独特的音色足以使其在乐队中占有领袖的地位。其"特异众乐"的音色个性在日

本出版的《音乐大事典》中的羯鼓条目中也被描述为："它不同其它鼓声相混合。"可见，羯鼓在乐队中担当领袖作用与其特殊的音色是有着密切联系的。

唐玄宗不仅欣赏羯鼓，他本人也是一位羯鼓演奏的行家。在北宋沈括《梦溪笔谈》卷五的乐律86条中记有唐玄宗在与李龟年谈论羯鼓时说："演奏羯鼓时敲坏的鼓槌就有四柜之多"的事。他不仅演奏羯鼓，还亲自度曲，在《羯鼓录》中就记载了他自度的新曲《春光好》和《秋风高》。

在《羯鼓录》的跋中载道："唐元宗（玄宗）雅好羯鼓，其时诸王大臣靡不习之。"由于唐玄宗的推崇和他的特殊地位，以及羯鼓本身富有个性的音色，使得羯鼓在当时的王公大臣中极为流行，并出现了象汝南王李琎，三州副元帅兼西州节度使杜鸿渐等演奏羯鼓的能手，相传著名的唐代音乐家李龟年也擅长羯鼓。在《羯鼓录》中还留下了诸宫调共131首羯鼓的曲名。这一切都体现出了羯鼓在当时的流行程度以及演奏与创作的发展状况。

羯鼓的盛衰犹如唐朝的兴衰。在公元8世纪下半叶随着安史之乱，唐朝的宫廷受到了极大的冲击，并开始走向衰落。羯鼓也因此渐渐地失去了昔日的地位，开始走向黄昏。但在《羯鼓录》中关于唐朝后期的"皋注油于鼓卷"（讲的是荆南节度使皋，将一位旅行者的两个羯鼓棬当众置于一个盘心，以油注入棬内，油满而不渗漏出棬外，由此断定这两个棬是御用之物）和"李琬街巷听鼓"（讲的是唐代宗广德年中，一位叫李琬的县令夜晚在长安听到有人演奏羯鼓曲《耶婆色鸡》但没有结尾，随即建议那人用《掘柘急遍》解之的故事。）等故事的记载，能看到羯鼓于唐末还在一些官员和百姓中流传。

到了宋代，关于羯鼓的记录越趋减少。宋代宫廷燕乐中最为盛大的合奏形式是教坊大乐，现将北宋和南宋教坊大乐中所使用的主要乐器列为（表一）（摘自杨荫浏《中国古代音乐史稿》中第十六章关于教坊大乐的部分）

由该表可以看出，在北宋教坊大乐中还有羯鼓的存在，而在南宋就已经不用了。另据《宋史》卷142.乐志中关于教坊四部之一的龟兹

北宋	觱篥	龙笛	笙	箫	埙	篪	琵琶	箜篌			方响	拍板	杖鼓	大鼓	羯鼓
南宋	觱篥	笛	笙	箫			琵琶		筝	嵇琴	方响	拍板	杖鼓	大鼓	

北宋和南宋教坊大乐中所使用的主要乐器(表一)

部的记载可以看到其中用了羯鼓。并且在云韶部中也用了羯鼓。但这些情况与羯鼓在唐朝宫廷音乐中的广泛应用相比,可以明显看出,羯鼓无论在运用的范围还是在乐队中的地位都已大不如前了。另外,沈括在《梦溪笔谈》卷五.乐律86条中还记有这样一个故事:北宋州(今陕西县一带)有一老翁能奏《大合蝉》、《滴滴泉》等羯鼓曲,其死后,此二曲逐绝。由此可见,羯鼓在民间也不再那么流行了。

如今,在中国本土,古制的羯鼓已经基本上不存在了。但笔者在研究中还发现,在现在中国新疆的喀什、乌鲁木齐、伊犁等地维吾尔族中仍然有一种类似羯鼓的鼓存在,维吾尔语称"纳格拉"。但现代的这种"羯鼓"已发展为用生铁铸成,中空,两端一大一小,呈椭圆形,蒙骆驼羔皮,故又称铁鼓。演奏时常以大小两鼓组合,分奏高、低音。亦可用于伴奏,用在热烈欢快的乐曲中,感染效果强,能增加热烈气氛,也可用以定音,发声浑厚洪亮。为回部乐中不可缺少的乐器。但由于客观条件的限制,笔者无法到实地去考察这种鼓与古代羯鼓之间的关系到底如何,可是如果假设它与羯鼓确实有很密切的关系,那么无疑会为羯鼓从西域传入中原提供强有力的支持。

另外,在1983年11月陕西省艺术研究所油印的何均《说鼓》一文中提到,在"西安鼓乐"中有一种"坐鼓"与羯鼓极其相似,它也是形如漆筒,下面用鼓架,用两个鼓棰敲击,不过它是放于桌上,不是放在地上演奏,并且只是一面敲击,不是两面敲。这大概可以看做是古代羯鼓在现代的后裔吧。不过由于条件的限制,笔者还不能实地看到"坐鼓",只能在文字描述上观察它于古代羯鼓的联系,希望以后的研究可

以弥补这个遗憾。

三、羯鼓在日本的情况

羯鼓在中国的唐朝出现了一个高潮,但很快到了宋朝几乎就销声匿迹了,在中国音乐史上也就很少能看到它的踪迹了。然而由于在唐朝,中国与朝鲜、日本等国家的大量文化交流,使得羯鼓"红杏出墙"流向了东亚诸国。而在东亚各国中,只有日本现在还保存有古制的羯鼓实物,在形制、表演方式上也与古代很近似,并且现在羯鼓在日本仍被使用。所以以下将主要以日本作为论述的重点,谈一谈羯鼓在日本的情况。

1. 流传历史

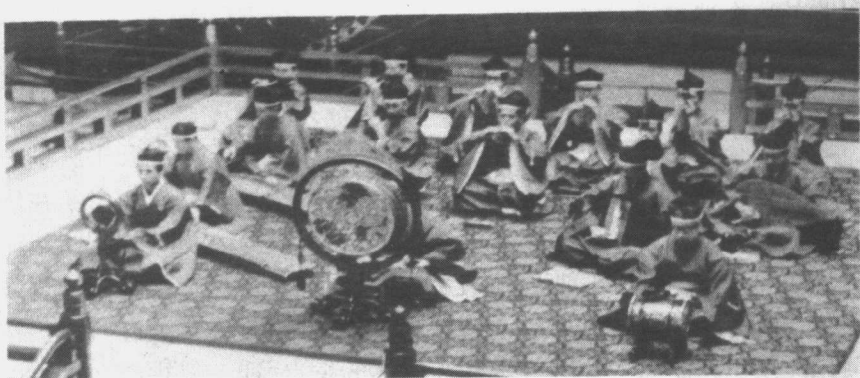
羯鼓大约是在奈良时代(公元710~794年)随着唐乐的引进而传入日本的。平安时期(公元794~1185年)以后,羯鼓便与太鼓,钲鼓一起成为唐乐的打击乐器。如今在日本,羯鼓主要作为雅乐器。

2. 应用方式与范围

在日本,羯鼓不用于右方乐,只用于左方乐,即只用于雅乐中的唐乐(日本雅乐分左右两方,左方乐为唐乐,右方乐为高丽乐)。在唐乐中,羯鼓是乐器的首位,"由精达乐事的长老所掌"(《东亚乐器考》,P92),它决定了雅乐的节奏,雅乐乐舞的登场、退场以及整个音乐的结束,担当了一个领导的职位。从这一点看,日本是保留了唐视之为"八音之领袖"的用法的。(见图二、表二)

此外,羯鼓也被日本的其它艺术形式所采用。

一种是用于"能乐"(是综合性的歌舞戏剧艺术,表演形式为戴面具,用道具,穿特殊服装。戏剧舞蹈方面有台词、动作、舞蹈表演,音乐分为谣曲(声乐)囃子(器乐)),是作为一种舞具,为雅乐中羯鼓的小型化。舞者把它绑在腰上或胸前,用两个击棒不断敲击,边舞边敲,也叫"八个棒"。在狂言(能乐的一种,是喜剧性的滑稽表演。)和"囃子"中也用羯鼓。

另一种是用于"歌舞伎"中,也是作为一种舞具。鼓的形状、用法基本与"能乐"相同。

日本雅乐队(图二)

雅楽の楽器編成表

	雅楽								
	雅楽 ががく		舞楽 ぶがく		国風歌舞 くにぶりのうたまい			謡物 うたいもの	
	管絃 かんげん	道楽 みちがく	左方舞楽 さほうのぶがく	右方舞楽 うほうのぶがく	東遊 あずまあそび	和舞 やまとまい	御神楽 みかぐら	催馬楽 さいばら	朗詠 ろうえい
三管	鳳笙	鳳笙	鳳笙	(鳳笙)				鳳笙	鳳笙
	篳篥	篳篥	篳篥	篳篥	篳篥	篳篥	篳篥	篳篥	篳篥
	龍笛	龍笛	龍笛	高麗笛(能笛)	高麗笛	神楽笛	神楽笛	龍笛	龍笛
三鼓	鞨鼓	壱鼓(振鼓)(鶏婁鼓)	鞨鼓	三ノ鼓					
	楽太鼓	荷太鼓	楽太鼓(鼉太鼓)	楽太鼓(鼉太鼓)					
	鉦鼓	荷鉦鼓	鉦鼓(大鉦鼓)	鉦鼓(大鉦鼓)					
二絃	楽箏				和琴	和琴	和琴	楽箏	
	楽琵琶							楽琵琶	
(笏)					笏拍子	笏拍子	笏拍子	笏拍子	
歌					歌	歌	歌	歌	歌

日本雅乐使用的乐器(表二)

还有是用于“民俗艺能”中,仍作为一种舞具,其形状与雅乐中的羯鼓相似,其制作、材料和尺寸没有明确的规定。舞者把羯鼓绑在腰上或胸前敲击。并分为“羯鼓舞”、“谏鼓舞”、“太鼓舞”等,专用于日本西部的“民俗风流舞蹈”中。(见图三)

四、流传到日本的羯鼓在形制上同中国羯鼓的联系,及其内在原因和文化意义

1. 相同点:总体形制

羯鼓舞(かっこまい)

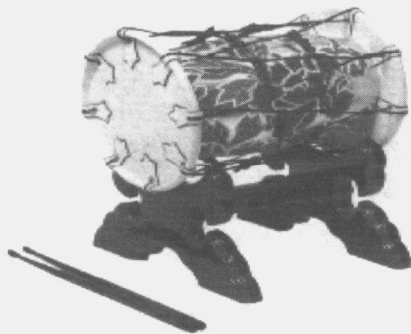
羯鼓舞(かっこまい)は民芸文化財に指定されている、千葉県鴨川市北風原(ならいはら)にある愛宕(あいとう)神社で毎年7月の第四日曜日に行われる雨乞いのお祭り。横笛や太鼓等のはやしによって、主に三獅子が乱れ舞う。他にはひょっとこやおかめ、4名の子供がところどころで一緒に踊る。このお祭りは踊り等昔から伝えられているものだが、他の地区同様若者が少なく、後継者育成に頭を悩ませているとの事。

写真をクリックすると大きくなります。

三獅子が踊りの中心になります　「○○の舞」という様に何種類もの舞があります

境内の前で行われます　お揃いのTシャツが　笛・太鼓のハーモニー　これが獅子

羯鼓舞(图三)

《羯鼓录》中记载:“𣗿如漆筒”,“下以小牙床承之”“击用两杖”,这些特点在《乐家录》中的记载和现在日本羯鼓的实物中都得到了充分的体现。(图四)

日本羯鼓的实物(图四)

而且在《乐家录》中对这些相关部分的记述更加详细,可以说是将《羯鼓录》中的记载更加具体化了。

2. 不同点:选料

a. 羯鼓筒,是羯鼓的共鸣箱,又写作羯鼓𣗿:

《羯鼓录》中对“𧟌如漆筒”，清代校对家钱熙祚对此的注是“山桑木为之”，即是说羯鼓筒的制作材料是桑木。此外在《羯鼓录》中还写道：“曰不是青州石末即是鲁山花甆”。“石末”，在这里可能是指石粉，而花甆则定为一种陶瓷。可见羯鼓的制作材料还可选用石粉与陶瓷。至于不同原料的选择，对于音色是否会有影响，有多大影响，笔者暂时还未予研究。

而《乐家录》中则是：“木坚或樱，金地而为画彩，或以唐木制（用坚（橡树木）或樱（樱花树木），其音薄，以唐木作之为佳。”

b. 羯鼓杖：

《羯鼓录》中记为“杖用黄檀狗骨花楸等木。”即是说杖是用黄檀，花楸等好木料及狗骨头制成。

而《乐家录》中对羯鼓杖的选材则是：“木用唐木或用本邦木”，显然在羯鼓杖的选料范围上比在中国小了。

另外，从《羯鼓录》中，对于“宰相杜鸿渐击鼓”之事的记载可以看到：“匠曰某于脊沟中养者十年”杜鸿渐所得之羯鼓杖是四川工匠保存了十年之久的上等极品，看来一副上佳的羯鼓杖除了选料精，做工细外，存放时间也是一个不可缺少的因素，这一点倒与好酒佳酿的产生有些类似。从这也看出为什么在日本，羯鼓筒与羯鼓杖都喜欢选用唐木的原因，因为存放时间长，保存好的木材，品质最好。

c. 小牙床：

“小牙床”就是指的盛放羯鼓用的鼓架。在笔者所掌握的资料中，中国的羯鼓一般都是用的一种表面平滑的，无凹槽的鼓架。如在五代王建墓乐人浮雕的击羯鼓图就是上述那种。（图五）。包括敦煌壁画中的羯鼓图（图六）。

而在日本现存的则多用的是一种有凹槽的鼓架，在《打乐器事典》中 P39 所载的就是这种。（见图七）

不过在日本的《信西古乐图》的“羯鼓”图中，用的也还是前述在中国用的那种表面平滑的，无凹槽的鼓架。（图八）这其中的原因，有可能是古代的绘图不太精确，所以就将其简化为了表面平滑的，无凹槽的鼓架。但也不排除鼓架的形制在日本发生改变的可能，因为资料

五代王建墓乐人浮雕的击羯鼓图(图五)

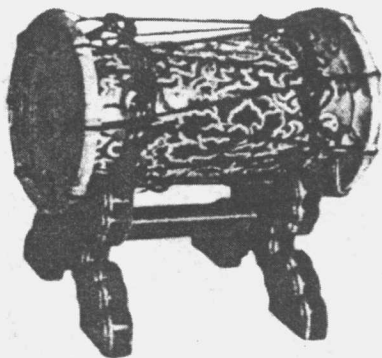
敦煌壁画唐85窟中的羯鼓图(图六)

的限制,无法对此作出准确的解释。

D. 调节音高用的鼓绳:

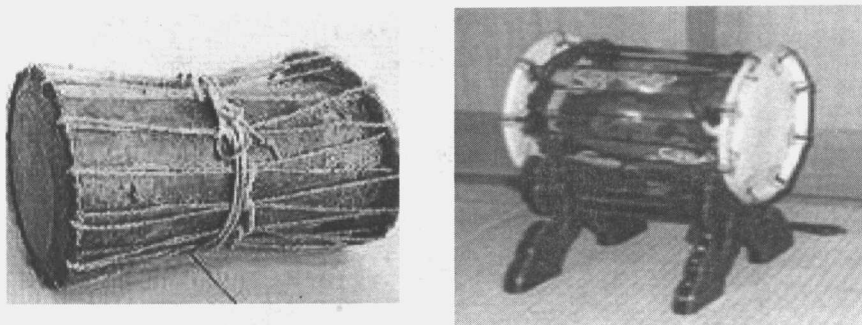
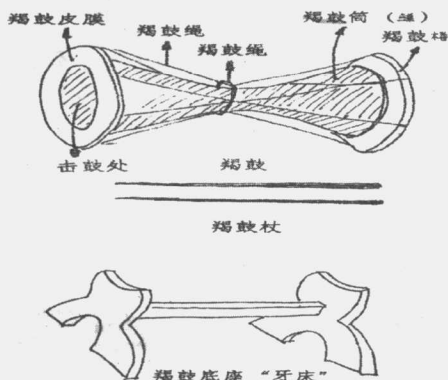
日本羯鼓调节音高用的鼓绳有的是在鼓身中央用一圈绳子缠绕而成(如《信西古乐图》的"羯鼓"图);而另一种则是在鼓的两头分别用绳子缠绕而成。(图九)这些在笔者掌握的关于中国羯鼓的资料中则没有看到。

3. 疑点:鼓是细腰还是桶型

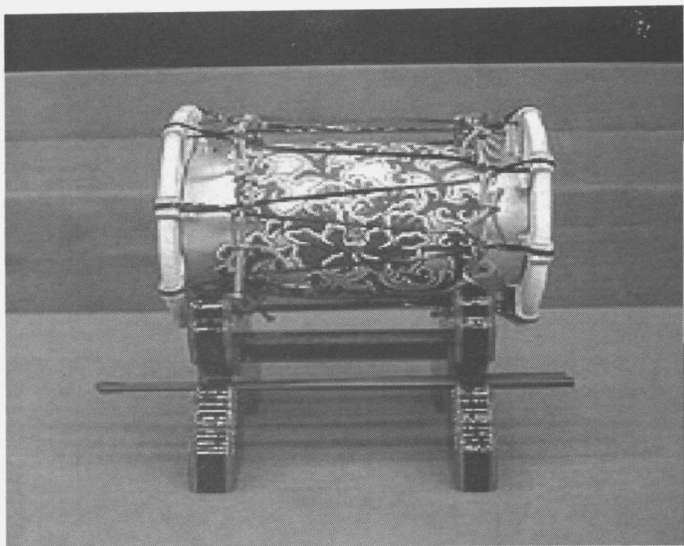
我在研究中发现,关于羯鼓的形制问题,还存在着比较大的问题。

《打乐器事典》P39 羯鼓照片(见图七)

日本《信西古乐图》中的“羯鼓”图(图八)

中国方面,在戴宁的《羯鼓论》中认为“羯鼓筒的形状一般是两头大,中间细,属蜂腰型,亦称水漏型。但也有直筒形状的羯鼓筒,尚不属典型。”并附了图说明。(图十)

对于这个观点,我存有很大的疑问。因为在我所查到的史籍中并没有明确的蜂腰型羯鼓的记载,而在《通典》卷144·乐四和《旧唐书》卷29·音乐志中均载有:“羯鼓,正如漆桶。”另外在关于羯鼓的权威著作《羯鼓录》中也记有:“棬(羯鼓筒)如漆桶”。“桶”指的是“盛水

（图九）

（图十）

或其他东西的圆柱形容器”(《高级汉语大词典》),“圆柱形”是它的基本特征。显然,这里指的羯鼓是直筒型的。此外,从现在日本保存下来的羯鼓实物来看,也都为直筒型(图十一)并且在戴宁的文章中也没有举出蜂腰型羯鼓的出典。

带着这个疑问,我专门登门请教了戴宁老师,他首先对我解释说当时从西域传入的鼓大都为蜂腰型的,现在留下来的西域鼓也都为蜂腰型的。羯鼓作为从西域传入的鼓也很有可能就是蜂腰型的。除此之外,戴老师还给我看了一张照片,是敦煌220窟,初唐[七佛药师变]局部,北壁东侧的乐队。在其中画有一个坐在前排的乐工正在敲击一种蜂腰型的鼓。(图十二)

（图十一）

敦煌220窟，初唐[七佛药师变]局部，北壁东侧的乐队（图十二）

巧的是在日本的资料中，也有把这幅图作为羯鼓的例子。（图十三）

羯鼓(かっこ)

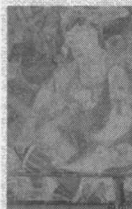
羯は北方民族匈奴の一種族。羯より出ずるを以って羯鼓と号す。またこれを両杖鼓と謂う。壁画に描かれるこの楽器の胴は比較的短く、中央
や高い。演奏者は交脚して座し、鼓を両腿の間において両手で打っている。このような打ち方は敦煌莫高窟の壁画にも見えており、恐らく羯鼓
始形と思われる。

敦煌莫高窟第220窟北壁の伎楽図

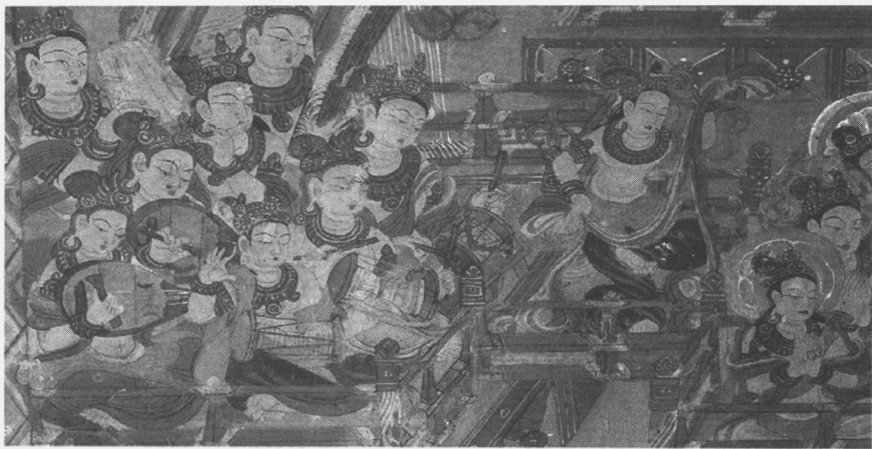
羯鼓

羯鼓(かっこ)

羯は北方民族匈奴の一種族の名。羯より伝わったことから羯鼓と名付けられた。また二本の撥で左右の鼓面を打つから両杖鼓ともいう。
敦煌の壁画にも描かれているこの楽器の胴は比較的短く、中央はやや高い。演奏者は交脚して座し、鼓を両腿の間において両手で打ってい
のような打ち方は敦煌莫高窟の壁画にも見えており、恐らく羯鼓の原始形と思われる。現在は専用の台に据えて演奏する。

平等院鳳凰堂雲中菩薩像北24号(国宝)

敦煌莫高窟第220窟北壁の伎楽図

（图十三）

戴老师说这种蜂腰型的鼓就是羯鼓。关于这一点,我查阅了一些相关的资料,对这一观点提出了两点质疑:1. 在这幅图中的“羯鼓”并没有鼓架,是放在乐工的脚上演奏的。而我认为有鼓架是羯鼓区别于其他鼓的重要特征,羯鼓在技巧上的许多特点正是与使用了鼓架,解放了双手有关。2. 在敦煌的其他壁画中有明显的直筒型的羯鼓演奏图象,如在敦煌石窟壁画一五四窟,吐蕃时代[报恩经变]局部,北壁东侧的乐队图(图十四),156 窟等等。

敦煌石窟壁画一五四窟,吐蕃时代[报恩经变]局部,北壁东侧的乐队图(图十四)

在这些壁画中,都明确的描绘出了直筒,并且带鼓架的羯鼓的演奏形态。并且在 154 中可以明显的看到这两种鼓的不同演奏。而在四川王建墓的石刻中,羯鼓也是直筒、放在鼓架上演奏的(如前图),这也证明了此种形制的鼓才是真正的羯鼓。所以,我认为 220 窟的鼓极有可能是当时的另外一种打击乐器——都云鼓!因为它是一种细腰鼓,在《通典》中记载:“都云鼓似腰鼓而小,以槌击之。”说明它是一种细腰鼓并也是用鼓棰敲击的,与羯鼓有一定的相似性,所以才容易搞错。

而笔者在高德祥的专论《敦煌石窟壁画中的各种鼓》一文中也发现,其中的图 6 所画的图象与戴老师所举的照片中所画图象是一样的,同为唐 220 窟。但在高德祥的文章中经过详细的考证,也认为此

图中的蜂腰型鼓不是羯鼓，而是另一种打击乐器都昙鼓。（图十五）

高德祥《敦煌石窟壁画中的各种鼓》图6（图十五）

综上所述，再反观前面的观点，可以看出：第一，认为羯鼓筒的形状一般是两头大，中间细的蜂腰型这一观点证据不足。第二，认为直筒形状的羯鼓筒尚不属典型这一观点是不正确的。

隋唐时期的打击乐器种类繁多，在羯鼓的形制上出现这样的疑惑也是很正常的，但是正因为如此，搞清羯鼓的真正形制才具有了重要的意义。

通过比较中日两国羯鼓在形制上的区别与联系，可以非常清晰的看到日本羯鼓与中国羯鼓之间密切的传承关系。说明了日本在吸收中国羯鼓时，是在很大程度上继承了中国羯鼓特点的，只是根据日本当地的情况做了一些细微的改变，如选材等。

五、从音乐形态上对比中日羯鼓的演奏方式

很遗憾，在笔者所掌握的中国羯鼓的资料中，具体描述羯鼓演奏方式的内容非常少，只有《羯鼓录》中的："头如青山峰，手如白雨点。""山峰取不动，雨点取碎急"即演奏时头要像山峰一样稳定不动，手要像雨点一样敲击在鼓上，又碎又急。除此之外，就只能从一些当时的诗歌和零星的记载中一窥羯鼓的演奏情况了。

敦煌《维摩诘经文。持世卉（菩萨）第二》（北京光字九四号、伯三

〇七九）：

羯鼓杖头敲碎玉。

……

杖敲羯鼓，如抛碎玉于盘中。

《维摩诘经文》（斯四五七一）：

羯鼓杖头敲玉碎。

……

羯鼓杖头忙。

这些描述，都生动的体现了羯鼓在演奏时的高超技巧和音响。

在《全唐诗》中记载的五代南唐的宋丘齐的《陪华林圆试小妓羯鼓》中写到：

切断牙床镂紫金，
最宜平稳玉槽深。
因逢淑景开佳宴，
为出花奴奏雅音。
掌底轻璁孤鹊噪，
杖头干快乱蝉吟。
开元天子曾如此，
今日将军好用心。

其中的“掌底轻总孤鹊噪，杖头干快乱蝉吟”说明羯鼓在当时还有一手执杖，一手用掌敲击的演奏形式。

此外，从《羯鼓录》中关于“李琬街巷听鼓”等故事和诸宫调共131首羯鼓的曲名中，可以肯定，在当时，已经有羯鼓的独奏曲目产生了。

而从李商隐的《龙池》中“羯鼓声高众乐停”可以看出当时在乐队中也有羯鼓的独奏华彩了，这一特点，在当今中国江南的“十番锣鼓”等乐种中的打击乐独奏段落中也可以看出。

除了这些描述外，再也难见到比较详细的介绍羯鼓演奏方式的资料了，而乐谱则更是难得一见。所以，对于羯鼓在当时中国到底是如何演奏的，它的具体演奏方式，记谱等，都已很难得出一个准确的答案。

但在日本的许多乐谱中,却还可以发现一些羯鼓的影子。如筝曲谱《皇帝破阵乐・三帖》中有一段话:"初拍羯鼓五,从第二拍子至第九拍子羯鼓六。……"说明羯鼓还在为其他乐器伴奏。

据日本的《音乐大事典》中记载,在日本,羯鼓主要是横放在架子上,两边用击棒敲击的。基本的打法有三种:(1)正(2)片来(3)诸来

正:是用右手的击棒敲一下右边的鼓皮,只击一音。

片来:是只敲单面的鼓皮,最初敲得较慢,后来逐渐加速碎打。左边击鼓的情况较多,但也有用右手的"片来"。

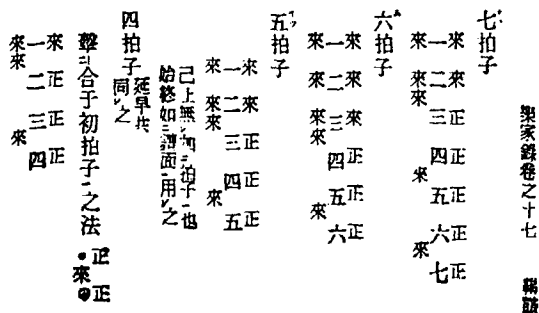
诸来:左右两边交互碎打。

此外,在古乐中还有一种乐器叫一鼓,一鼓如果不用,就用羯鼓来代替。此时,只击右边的鼓皮,而左棒不用,这种奏法叫"打一鼓"或"一鼓播"。

据成书于13世纪的《教训抄》卷九记载,在宝龟九年(公元778年),一位叫做壬生驿磨的进鼓生,他定了"八声"的打法。"八声"即是八种节奏型:阿礼声、大揭声、小揭声、沙音声、瑞瑞声、盐短声、泉郎声、织锦声。如今日本"早四拍子"(快四拍子)的打法就是指古时的"小揭声"。同样的内容,在《乐家录》中也有记载。

通过对比中日两国羯鼓的演奏情况看,日本的羯鼓演奏并没有一手执杖,一手用掌敲击的演奏形式。而采用的主要是两面用鼓棰敲击的方式。此外,可以想象,古代传入日本的羯鼓演奏技法一定是比较多的,而现在日本羯鼓的三种基本打法和"八声"的打法是经过了当时的日本音乐家选择后确定的结果,但究竟它们与中国古代羯鼓的演奏有多大程度上的联系,由于中国方面的资料太少,还有待于以后的研究来证明。

此外,笔者在研究中还了解到日本的《新选雅乐谱》中有"打物谱"一节,其中的《五常乐・急遍》是羯鼓谱,但由于条件限制,笔者无法看到该谱,所以无法对这一问题作出更进一步的论述。

六、为什么羯鼓从唐朝以后在中国会消失?而在日本有它的生存空间。(文化环境的比较研究)

《乐家录》中关于羯鼓演奏的记载（图十六）

タキノアナ／ツケを読む＞リズム別一覧／締太鼓 狂言羯鼓編

日本羯鼓谱（图十七）

1．羯鼓在中国唐代的盛行与唐玄宗个人的喜爱和推崇是直接有关的：

在《羯鼓录》的跋中载道："唐元宗（玄宗）雅好羯鼓，其时诸王大臣靡不习之。"由于唐玄宗的推崇和他的特殊地位，以及羯鼓本身富有个性的音色，使得羯鼓在当时的王公大臣中极为流行，并出现了象汝南王李琎，三州副元帅兼西州节度使杜鸿渐等演奏羯鼓的能手。由此可以看出，羯鼓在当时主要还是作为一种精致的宫廷音乐艺术而存在的，它的流传主要还是在一些上层阶级中。而通过《羯鼓录》中对羯鼓

制作工艺等的描写可以发现，在当时拥有一个羯鼓也不是每一个普通人都能轻易做到的事。所以，羯鼓本身并没有一个良好而稳固的民间基础，而在公元8世纪下半叶随着安史之乱，唐朝的宫廷受到了极大的冲击，并开始走向衰落。羯鼓因此渐渐地失去了昔日的地位，开始走向黄昏也就不足为怪了。

其次，中国的朝代更迭，无法避免的伴随着对前代文化的破坏。这一点，从火烧阿房宫等许许多多的历史事件中就可以得到证明，当历史从唐代进入宋代时，期间已经经历了五代十国及辽的频繁的朝代更迭，对唐代文化的流失可想而知，再加之羯鼓并没有牢固的民间生存基础，所以在宋代要保留唐代的宫廷文化就变的不再那么容易，更何况羯鼓是唐代最受玄宗喜爱的乐器，作为一种贵族艺术，没有民间基础就很难再在乱世中继续存在下去。

2. 再来看日本的情况，羯鼓的存在和发展是同整个日本雅乐的发展密切联系在一起的，所以要了解羯鼓为什么能在日本流传下来，就必须要考察雅乐在日本的流传情况。

日本吸收羯鼓等唐乐后，虽然也有政权的更迭，但雅乐一直得到了保持。

羯鼓传入日本的奈良时期，日本已经完成了国家的统一，开始日趋繁荣，曾经中断的和中国（唐朝）的文化交流又重新开始。这时的日本在音乐文化上可以比喻为一块干的海绵，正处于一种不断努力学习外来音乐文化的状态之中。由于外来的许多音乐文化在日本正处于一个高吸收期，所以这些外来音乐并没有达到被日本人所完全消化的程度，也没有来得及和日本传统的本土音乐相融合，而是以比较接近其传入时的状态与日本的本土音乐共同存在于日本的音乐文化中。这为在日本的外来音乐的保存提供了第一个先决的条件，也就是保证了这些音乐在传入时的本来面目，使得它们没有被日本的本土音乐所同化，在最大限度上保持其原貌。

而在日本出现的雅乐寮，这个统一掌管日本本土音乐和外来音乐的机构，则为保护外来音乐提供第二个条件。在雅乐寮中设置了事务官和教师，培养和乐（本土音乐）和外来音乐的演奏家，并且非常重要

的是雅乐寮也允许庶民的子弟入学，这也就为这些外来音乐如唐乐，与日本民间音乐的结合提供了条件。

其实在唐朝也有专门管理雅乐以外音乐的机构“教坊”（因为传入日本的主要就是中国非雅乐的燕乐），及“梨园”，虽然在也有“选平人女有容色者入宫”但教习的主要是琵琶、三弦、箜篌等弹拨乐器，而非羯鼓一样的打击乐器。此外，从前面的论述中还可以看出，羯鼓在当时的中国唐朝，主要还是在上层阶级中流行，与民间音乐的接触，必定会困难许多。而在日本则不会有这种界限。

日本进入平安时代后，武士阶级随着庄园的建立而兴起，逐渐停止了派遣遣唐使的工作，日本转入了一个消化和吸收前期传入的外来大陆音乐文化，使之更加符合日本人的审美和喜好的时期。仁明天皇在位（833～849）时进行的乐制改革让外来音乐得到了统一和整理，确立了日本雅乐的基本形式。幸运的是，羯鼓在这次的乐制改革中得到了保留，并且确立了其在乐队中的领导地位。这为羯鼓在之后漫长的岁月中得到宫廷的保护创造了条件。此外，从《源氏物语》以及许多日本音乐史的著作中还可以发现，在这一时期，从事音乐的不仅是雅乐寮中的职业音乐家，而且还有天皇和一般的贵族，如仁明天皇既会作曲又会吹横笛等等。这都说明，当时的雅乐是以一种动态的形式存在于贵族的生活中的。

从雅乐寮开始，日本的音乐教育就没有中断过，其中还出现了平安时代的乐所；镰仓、南北朝时代平氏、源氏以及贵族们对音乐仍然很重视，并且他们都是以平安时代的雅乐作为理想形式的，这些都保证了这种音乐的传播。

虽然政权更迭，但雅乐并没有衰落。在镰仓、南北朝时代，随着贵族权利的削弱，雅乐开始被固化，但由于历代天皇都爱好雅乐，在贵族中的雅乐也非常流行，比如镰仓幕府源氏就对雅乐有深刻了解，他积极推动了雅乐在当时的发展，并厚待音乐家。所以雅乐并没有衰落。在以后也作为了贵族的音乐被固定了下来，就象能乐作为武士的音乐一样。虽然在战国时代雅乐曾一度衰微，但江户幕府复兴了它。

3. 日本有历史悠久和强大的音乐家行会制度，保证了传统音乐，

包括宫廷音乐的传承：

在古代日本，学习音乐常常采用的方式是个人教授，即要学习专门的音乐就必须拜师去学，弟子从入门时，就与师傅结成类似父子的关系，学习是接近于宗教一样的修行。并且以口传心授为主。此外，各个不同的音乐还形成了许多不同的流派，如净琉璃的许多流派等等，并且许多流派的技艺流传是有严格规定的，比如宫廷音乐演奏家是世袭的，一般是父传子。“武士”派的虚无僧乐师持有用法器风格和“康尤”（KONGYO）风格演奏尺八的许可证等。这种严格的“家元制度”虽然从今天看来并不合理也缺乏效率，但不可否认的是，“家元制度”许可证的约束力和行会条例及等级条例一直在促使“儿子”从事“父亲”的职业，正是这种严格历史悠久和强大的音乐家行会制度，保证了传统音乐，包括宫廷音乐的传承，何况宫廷音乐还受到了政府的保护。虽然目前笔者还没有找到有关羯鼓传承制度的直接资料，但对比这些日本传统音乐的传承特点也可以看到一些羯鼓传承的特点。

4. 与民间音乐的融合及吸收外来音乐文化的选择性：

在室町时代，虽然音乐发展的主流变为了能乐、平曲等带有鲜明日本民族性格的音乐，但羯鼓并没有被淘汰，如前所述，它以另一种面貌出现在这些音乐中。主要表现为改变功能，作为舞具，而非单纯的乐器。在“能乐”中是作为一种舞具，为雅乐中羯鼓的小型化。舞者把它绑在腰上或胸前，用两个击棒不断敲击，边舞边敲，也叫“八个棒”。

另一种是用于“歌舞伎”中，也是作为一种舞具。鼓的形状、用法基本与“能乐”相同。

还有是用于“民俗艺能”中，仍作为一种舞具，其形状与雅乐中的羯鼓相似，其制作、材料和尺寸没有明确的规定。舞者把羯鼓绑在腰上或胸前敲击。并分为“羯鼓舞”、“谏鼓舞”、“太鼓舞”等。

羯鼓能够与民间音乐融合，笔者认为，及有可能与室町时代（14～16 世纪）时发生的应仁之乱时，京都御所的雅乐演奏家散落到民间有关，但由于条件所限，关于这方面的情况笔者还不能进行更进一步的研究，这仅仅是笔者的猜想。

同样的情况也表现在三弦与日本民间音乐的融合，这种乐器来源

于中国的三弦，在日本变为了三味线，不但在乐器的形制上有了变化，音乐也与中国完全不同，而与日本的歌舞伎与傀儡戏有关。

而埙这件中国的古老乐器也在日本的弥生时期就传入了日本，但到后来它的乐器形制发生了很大变化，逐渐丧失了乐器的功能，变为了一种单纯的观赏器物。

这一切都表现出了一种日本在吸收外来音乐时的选择性，也就是说日本在吸收外来音乐时并不是象一般想的那样是完全接受型的，低文化对高文化的吸收仍然是带有选择性和创造性的。（埙的使用就是选择性的，可能由于当时的日本还无法理解和很好的掌握在中国已经很发达的埙的音乐艺术，所以就没有应用并发展它，以至到后来埙变为了一种单纯的观赏器物。而羯鼓改变功能在民间的应用，则可看作是创造性的体现。）

5. 吸收外来音乐与发展本国音乐并不矛盾

从雅乐在奈良时期传入日本时，就出现了这种有趣的文化接受现象，即外来音乐由于并没有达到被日本人所完全消化的程度，也没有来的及和日本传统的本土音乐相融合，所以是以比较接近其传入时的状态与日本的本土音乐共同存在于日本的音乐文化中。这一点在明治时期仍然存在，当时在“雅乐寮”中的乐师既要学习传统的雅乐，还要在那里学习欧洲音乐，甚至还必须学会一件西方艺术音乐的乐器！这一现象表明在当时正处于全面向西方学习的日本，在宫廷音乐领域也受到了影响，但最为难得的是当时的人们并没有用新的音乐去取代旧的音乐，而是把两者并列在一起。这在现在看来也是非常难得的。正是由于这样，才使得雅乐，以及雅乐中的羯鼓能够在今天的日本以原来的面貌出现。

6. 记谱法

虽然由于客观条件的制约，笔者不能看到日本现存的羯鼓谱以及有羯鼓伴奏的乐谱，但从笔者手中《乐家录》中对羯鼓记谱、演奏的详细记载（图）就可以发现，羯鼓的记谱在日本是被保留的非常完善和完整的，这也是羯鼓所以能在日本传承至今的重要原因。

在研究过程中，我感触最深的就是中国和日本方面资料的贫乏，

尤其是中国在谱子方面的资料太少，使比较两国羯鼓的音乐形态变得异常困难。另外，在国内，日本方面的资料也很少，这不得不说是一个遗憾，希望以后中日两国的音乐学者们能多多加强交流，把今后对于两国音乐的研究做的更好！

参考文献

1. 〔联邦德国〕罗伯特·京特:《十九世纪东方音乐文化》,中国文联出版公司,1985。
2. 星旭:《日本音乐简史》,人民音乐出版社,1986。
3. 伊庭孝:《日本音乐史》,人民音乐出版社,1982。
4. 三木稔:《日本乐器法》,人民音乐出版社,2000。
5. 张前:《中日音乐交流史》,人民音乐出版社,1999。
6. 《乐家录》,现代思潮社,1977。
7. 〔唐〕南卓:《羯鼓录》,《乐府杂录. 羯鼓录. 乐书要录》,商务印书馆。
8. 《辞海》,上海辞书出版社,1979。
9. 〔唐〕魏徵等:《隋书》,中华书局,1973。
10. 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,中华书局,1975。
11. 〔宋〕欧阳修宋祁:《新唐书》,中华书局,1975。
12. 《全唐诗》,中华书局,1960。
13. 〔唐〕杜佑:《通典》,中华书局。
14. 《中国音乐词典》,人民音乐出版社,1985。
15. 《中国大百科全书. 音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社,1989。
16. 网代景介、冈田知之:《打乐器事典》,音乐之友社,昭和 56 年。
17. 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社,1981。
18. 中央民族学院艺术系文艺理论组:《梦溪笔谈音乐部分注释》,人民音乐出版社,1979。
19. 林谦三:《东亚乐器考》,人民音乐出版社,1962。
20. 《汉语大字典》:四川辞书出版社,1988。
21. 《简明不列颠百科全书》,中国大百科全书出版社,1986。
22. 《汉语大词典》,汉语大词典出版社,1988。
23. 《日本音乐大事典》,东京平凡社,1989。

羯鼓の日本への伝播

——その音楽形態と文化環境などの方面から中日比較研究をして

羯鼓は昔、中国(とくに唐の時代)の宮廷音楽のなかでもっとも大切な楽器の一種類だった。それは隋と唐で燕楽の亀茲、疎勒、高昌、天竺などの地にひろく使われた、楽隊のなかで『指揮者』の役を演じただけではなく、形と構造や、演奏方法や、音楽理論などの方面でも飛躍的な発展を遂げた。唐の時代になった後、南卓が『羯鼓録』という著書まで出した。そのほか、その独特な音色と演奏技術が原因で、唐の皇帝玄宗も含めて、宮廷の権力者と貴族たちも羯鼓が大いに好み、それを崇めて、非常に素晴らしい芸術的な成果が蓄積された。しかし、唐帝国の衰えにしたがって、羯鼓もほかの宮廷音楽と一緒にだんだん歴史舞台から退いた。今日に至ると、中国の本土では、羯鼓はもうほとんど見つからなくなった。けれども、幸いなことに、日本は奈良と平安時代に唐楽についての大規模な伝來が原因で、その中で多くの音楽形式と楽器がよく保存され、中には羯鼓という楽器も含まれる。今日まで、日本ではむかし造られた羯鼓そのものが保存されていて、雅楽などの伝統的な音楽の中で広く使われている。そのため、今日日本に保存されている羯鼓そのものと、日本の伝統音楽の中の楽器の演奏方法の考察と研究は、羯鼓を理解し、昔の中国(特に唐の時代)の宮廷音楽を理解する時の鍵になっている。しかし、過去はいろいろな原因で、学術界のこの領域につい

ての研究は、まだ全面的ではなく、深くもなかった。たくさんの問題についての見方はまだ一致に達しないでいる。例えば、林謙三は『東アジア楽器考』という本の中で『羯鼓について』という文章を書いて、主に羯鼓の起源についての問題を論じたが、はっきりした結論をださなかった。そのほか、中国の学者たちも、主に羯鼓の起源について研究しているが、ほとんど中国国内という領域にかぎって研究している。眞に音楽形態と演奏方式など、音楽そのものについての研究もまだ深くなく、全面的ではない。特に中日比較研究ではもっと少ない。そのため、本文は日本に現存する羯鼓そのものと中日両国のこういう方面に関わる歴史資料を研究対象として、以前の研究の歴史や、構造と形や、演奏方式などの方面を研究して、そして今日日本伝統の音楽の中で使われる状況と比較する考えである。主に三つの大きな方向にわけて論述を展開しようと思う。

(1) なぜ羯鼓は唐のあと、中国本土で消えてしまったのか。日本ではなぜ逆に保存されていったのか。(文化環境的な比較研究)

(2) 日本につたわった羯鼓は形と構造の面で、中国の羯鼓とどんな関りをもっているか。そしてその内在的な原因と文化上の意味は何であるか。

(3) 音楽形態という方面で、中日両国の羯鼓の演奏方法を較べる(主に楽譜の研究を通して)。

それと同時に、羯鼓は中国と日本で広まった状況を手掛かりとして、羯鼓は生まれてから日本につたわるまでの完璧な発展する筋道をつかみ、さらに、羯鼓という宮廷音楽の中で非常に大切な地位を占める楽器を手掛かりとして、唐の時代の宮廷音楽の日本の伝統音楽にたいする影響と、日本が唐楽をどのように受け入れていったかについても研究したいと思う。

日本“明乐”歌词溯源

徐元勇

日本“明乐”，即从我国明朝时期传至日本的我国古代音乐作品。留存至今大约有两百多首作品。人们比较熟悉的是辑录了50首“明乐”作品的《魏氏乐谱》。本人已经发表的《〈魏氏乐谱〉研究》论文，对《魏氏乐谱》的来源、传授、流播、兴衰，以及今天的存在和研究等相关问题，做了较为详尽的论述和探讨。本文则是深入于作品之中进行的溯源研究，希望能够进一步清楚地认识《魏氏乐谱》作品的音乐性质。

魏皓于1768年编辑的50首《魏氏乐谱》，是从其家传的200余首曲谱中挑选出来的。一来，这些作品的确具有“明乐”的代表性，再者，今天的研究者能够比较容易获得这些作品。所以，笔者对于日本“明乐”作品的溯源研究，仍然以《魏氏乐谱》为主。不过，本文的研究，参照了更多《魏氏乐谱》在日本的不同刊本。虽然《魏氏乐谱》是在日本生成、传授、流播、兴衰，但是，《魏氏乐谱》中的歌词基本上录自我国的《诗经》、《全唐诗》、《乐府诗集》等我国文学诗歌作品中的内容，这也是该乐谱被我国音乐界视为中国明代音乐乐谱的重要因素之一。

从目前已有的研究看来，这些歌词作品，的确可以作为追溯更加古老音乐遗音的依据。譬如，《魏氏乐谱》中的部分作品，在《乐府诗集》留存的、已经失传的乐论著作《古今乐录》中就有许多的记录。尽

管《乐府诗集》进行了零碎的记述，但是，仍然能够让我们多少了解一点这些作品的音乐性质和渊源。也就是说，《乐府诗集》作为《魏氏乐谱》中部分作品的溯源研究，具有很高的参考价值。本文即对两者的作品进行对应性的比较论证，试图通过《乐府诗集》中与《魏氏乐谱》相同的部分作品歌词来源的考释，以及《乐府诗集》中有关音乐的题录，来了解《魏氏乐谱》中这些作品的音乐存在情况。

【宋】郭茂倩辑录的《乐府诗集》，一百卷。《魏氏乐谱》的五十首作品中有22首在《乐府诗集》中能够找到歌词作品，《魏氏乐谱》中的这些作品在《乐府诗集》中，绝大多数作品都保留了关于音乐记录的题录。虽然《魏氏乐谱》中的其他有些作品，属于其他类型，譬如，有十五首唐诗、宋词和明代文人的诗词，但有的作品却也是属于“乐府”形式的作品，所以，本文的溯源比较工作，仍然采用《乐府诗集》这个本子。

对《魏氏乐谱》作品歌词的研究，相信是能够从歌词的角度，为清楚地认识《魏氏乐谱》作品的音乐性质获得进一步的启发。而且，对《魏氏乐谱》作品歌词的深入研究，还有一个特殊的意义。因为在我国的古代音乐史研究中，十分缺少有声音乐的例证，很难寻找到古代音乐的声响乐谱资料。许多朝代的音乐，只有从历代遗留下来的歌词中去推测音乐的状况。而《魏氏乐谱》为清楚认识明代音乐，乃至更远时代的音乐，提供了一份可靠的有声乐谱资料，其意义自是不言而喻。

《魏氏乐谱》的五十首作品，其歌词基本上都是以我国古典诗歌进行的填词。这些歌词是在明代就已经随同音乐一起流行呢，还是由《魏氏乐谱》的作者所选填？即使音乐的产生与歌词没有直接的关系，但与音乐的关联相信是存在的。为什么选填这些歌词，是否是依据了音乐的性质进行的填词？五十首《魏氏乐谱》作品的歌词，基本上都能够从我国的古典诗歌中寻找到其来源。在《魏氏乐谱》的五十首作品中，有四十七首能够从《乐府诗集》中查到。本文以中华书局的点校本为主体进行的寻找溯源。

第一首《江陵乐》

《乐府诗集·卷第四十九·清商曲辞西曲歌》：

不复蹋踶人,踶地地欲穿。盆隘欢绳断,蹋坏绛罗裙。
不复出场戏,踶场生青草。试作两三回,踶场方就好。
阳春二三月,相将蹋百草。逢人驻步看,扬声皆言好。
暂出后园看,见花多忆子。乌鸟双双飞,侬欢今何在。
(《乐府诗集》第三册,中华书局,第710页)

《乐府诗集》载《古今乐录》曰:"《江陵乐》旧舞十六人,梁八人。"《通典》曰:"江陵,古荆州之域,春秋时楚之郢地,秦置南郡,晋为荆州,东晋、宋、齐以为重镇。梁元帝都之有纪南城,楚渚宫在焉。"江陵是今天湖北省中部偏南的一个长江沿岸的县城。昔日的楚都纪郢"纪南城"和荆州古城,至今仍然为当地的名胜古迹。

《魏氏乐谱》录入的是第三首歌词:

阳春二三月,相将蹋百草。逢人驻步看,扬声皆言好。

第二首《寿阳乐》

《乐府诗集卷第四十九 · 清商曲辞西曲歌》:

可怜八公山,在寿阳,别后莫相忘。东台百余尺,凌风云,别后不忘君。

梁长曲水流,明如镜,双林与郎照。辞家还行去,空为君,明知岁月驶。

笼窗取凉风,弹素琴,一叹复一吟。夜相思,望不来,人乐我独愁。

长淮何烂漫,路悠悠,得当乐忘忧。上我长濑桥,望归路,秋风停欲度。

衔泪出伤门,寿阳去,必还当几载。

(《乐府诗集》第三册,中华书局,第719页)

《古今乐录》曰:"《寿阳乐》者,宋南平穆王为豫州所作也。旧舞十六人,梁八人。"按其歌辞,盖叙伤别望归之思。(南平穆王即刘铄也。)

《魏氏乐谱》录入的是第一、二首歌词:

可怜八公山，在寿阳，别后莫相忘。东台百余尺，凌风云，别后不忘君。

第三首《杨白花》

《乐府诗集·卷第七十三·杂曲歌辞》[唐]柳宗元

阳春二三月，杨柳齐作花。春风一夜入闺闼，杨花飘荡落南家。

含情出户脚无力，拾得杨花泪沾臆。秋去春还双燕子，愿衔杨花入巢里。

（《乐府诗集》第三册，中华书局，第1040页）

《梁书》曰："杨华，武都仇池人也。少有勇力，容貌雄伟，魏胡太后逼通之。华惧及祸，乃率其部曲来降。胡太后追思之不能已，为作《杨白华》歌辞，使宫人昼夜连臂蹋足歌之，声其凄婉。"故《南史》曰："杨华本名白花，奔梁后名华，魏名将杨大眼之子也。"

《魏氏乐谱》录入的歌词是[唐]柳宗元的其他作品：

杨白花，风吹度江水。坐令宫树无颜色，摇荡春光千万里。

茫茫晓日下长秋，哀歌未断城鸦起。

第四首《估客乐》

《古今乐录》曰："《估客乐》者，齐·武帝之所制也。帝布衣时，尝游樊、邓。登阼以后，追忆往事而作歌。使乐府令刘瑶管弦被之教习，卒遂无成。有人启释宝月善解音律，帝使奏之，旬日之中，便就谐合。敕歌者常重为感忆之声，犹行于世。宝月又上两曲。帝数乘龙舟，游五城江中放观，以红越布为帆，绿丝为帆纤，鍮石为篙足。篙榜者悉著郁林布，作淡黄裤，列开。使江中衣，出。五城，殿犹在。齐舞十六人，梁八人。"《唐书·乐志》曰："梁改其名为《商旅行》。"

《估客乐》又叫《贾客乐》，即表现商贾情怀之情。也有人称之为《贾客词》，如北周庾信的作品等。《乐府诗集》收录的《估客乐》作品也比较多。全部集中在《乐府诗集·卷第四十八·清商曲辞西曲歌》。

陈·后主作品：

三江结俦侣，万里不辞遥。恆随鹢首舫，屡逐鸡鸣潮。

李白作品：

海客乘天风，将船远行役。譬如云中鸟，一去无踪迹。

元稹作品：

估客无住著，有利身即行。出门求火伴，入户辞父兄。父兄相教示，求利莫求名。求名有所避，求利无不营。火伴相勒缚，卖假莫卖诚。交关少交假，交假本生轻。自兹相将去，誓死意不更。一解市头语，去，誓死意不更。一解市头语，便无乡里情。鍮石打臂钏，糯米吹项璎。归来村中卖，敲作金玉声。村中田舍娘，贵贱不敢争。所费百钱本，已得十倍赢。颜色转光净，饮食亦甘馨。子本频蕃息，货赂日兼并。求珠驾沧海，采玉上荆衡。北买党项马，西擒吐蕃鹦，炎洲布火浣，蜀地锦织成。越婢脂肉滑，奚僮眉眼明。通首衣食费，不计远近程。经营天下遍，却到长安城。城中东西市，闻客次第迎。迎客兼说客，多财为势倾。客心本明黠，闻语心已惊。先问十常侍，次求百公卿。侯家与主第，点缀无不精。归来始安坐，富与王家勍。市卒酒肉臭，县胥家舍成。岂唯绝言语，奔走极使令。大兒贩材木，巧识梁栋形。小兒贩盐卤，不入州县征。一身偃市利，突若截海鲸。钩距不敢下，下则牙齿横。生为估客乐，判尔乐一生。尔又生两子，钱刀何岁平。

【贾客乐】张籍

金陵向西贾客多，船中生长乐风波。欲发移船近江口，船头祭神各浇酒。停杯共说远行期，入蜀经蛮远别离。金多众中为上客，夜夜算缗眠独迟。秋江初月猩猩语，孤帆夜发满湘渚。水工持楫防暗滩，直过山边及前侣。年年逐利西复东，姓名不在县籍中。农夫税多长辛苦，弃业长为贩卖翁。

【贾客词】北周·庾信

五两开船头，长樯发新浦。悬知岸上人，遥振江中鼓。

【贾客词】唐·刘禹锡

贾客无定游，所游唯利并。眩俗杂良苦，乘时知重轻。心计析秋

毫，捶钩侔悬衡。锥刀既无弃，转化日已盈。徼福祷波神，施财游化城。妻约雕金钏，女垂贯珠缨。高赀比封君，奇货通倖卿。趋时鸷鸟思，藏镪盘龙形。大艑浮通川，高楼次旗亭。行止皆有乐，关梁似无征。农夫何为者，辛苦事寒耕。

【贾客词】刘驾

贾客灯下起，犹言发已迟。高山有疾路，暗行终不疑。寇盗伏其路，猛兽来相追。金玉四散去，空囊委路歧。扬州有大宅，白骨无地归。少妇当此日，对镜弄花枝。

（《乐府诗集》第三册，中华书局，第700页）

《魏氏乐谱》歌词录入的是［南朝·陈］后主的作品：

三江结俦侣，万里不辞遥。恒随鷁首舫，屡逐鸡鸣潮。

第五首《燉煌乐》

《乐府诗集·卷第七十八·杂曲歌辞》

【燉煌乐】［后魏］温子升

客从远方来，相随歌且笑。自有燉煌乐，不减安陵调。

【燉煌乐】隋·王胄

长途望无已，高山断还续。意欲此念时，气绝不成曲。

极目眺修涂，平原忽超远。心期在何处，望望崦嵫晚。

（《乐府诗集》第四册，中华书局，第1094页）

《通典》曰："燉煌古流沙地，黑水之所经焉。秦及汉初为月支、匈奴之境。武帝开其地，后分酒泉置燉煌郡。燉、大，煌、盛也。"

《魏氏乐谱》录入的歌词是［后魏］温子升的作品：

客从远方来，相随歌且笑。自有燉煌乐，不减安陵调。

第六首《沐浴子》

【沐浴子】李白

沐芳莫弹冠，浴兰莫振衣。

处世忌太洁，志人贵藏晖。

沧浪有钓叟，吾与尔同归。

注释：志人：《李太白集》卷六作“至人”。

（《乐府诗集》第三册，中华书局，第1055页）

《魏氏乐谱》录入的歌词：沐芳莫弹冠，浴兰莫振衣。处世忌太洁，志人贵藏晖。沧浪有钓叟，吾与尔同归。

第七首《圣寿》

《乐府诗集》第四册第1280页新乐府辞卷九十一收录的作品有：

【圣寿无疆词十首】杨巨源

文物京华盛，讴歌国步康。瑶池供寿酒，银汉丽宸章。雨露涵双阙，雷霆肃万方。代推仙祚远，春共圣恩长。凤扆临花暖，龙炉傍日香。遥知千万岁，天意奉君王。

鹓鹭彤庭际，轩车绮陌前。九城多好色，万井半祥烟。人醉逢尧酒，莺歌答舜弦。花明御沟水，香暖禁城天。锡宴文逾盛，徵歌物更妍。无穷艳阳月，长照太平年。

云陛临黄道，天门在碧虚。大明含睿藻，元气抱宸居。戈偃征苗后，诗传宴镐初。年华富仙苑，时哲满公车。化入絪缊大，恩垂涣汗馀。悠然万方静，风俗揖华胥。

玉漏飘青琐，金铺丽紫宸。云山九门曙，天地一家春。瑞霭方呈赏，暄风本配仁。岩廊开凤翼，水殿压鳌身。文雅逢明代，欢娱及贱臣。年年未央阙，恩共物华新。

垂拱乾坤正，欢心品类同。紫烟含北极，玄泽付东风。珠缀留晴景，金茎直晓空。发生资盛德，交泰让全功。间气登三事，祥光启四聪。遐荒似川水，天外亦朝宗。

代是文明昼，春当宴喜时。炉烟添柳重，宫漏出花迟。汉典方宽律，周官正采诗。碧霄传凤吹，红旭在龙旂。造化膺神契，阳和沃圣思。无因随百兽，率舞奉丹墀。

睿德符玄化，芳情翊太和。日轮皇鉴远，天仗圣朝多。曙色含金榜，晴光转玉珂。中宫陈广乐，元老进赓歌。莲叶看龟上，桐花识凤

过。小臣空击壤,沧海是恩波。

物象朝高殿,簪裾溢上京。春当九衢好,天向万方明。乐报箫韶发,杯看沆瀣生。芙蓉丹阙暖,杨柳玉楼晴。阊阖开中禁,衣裳俨太清。南山同圣寿,长对凤皇城。

日上苍龙阙,香含紫禁林。晴光五云叠,春色九天深。赏协元和德,文垂雅颂音。景云随御辇,颢气在宸襟。永保无疆寿,长怀不战心。圣朝多庆赐,琼树粉墙阴。主化洽生成遂,功宣动植知。瑞凝三秀草,春入万年枝。风掖喜言进,鹓行喜气随。仗临丹地近,衣对碧山垂。渥泽方柔远,聪明本听卑。愿同东观事,长睹汉威仪。

《魏氏乐谱》录入的歌词为:代是文明昼,春当宴喜时。炉烟添柳重,宫漏出花迟。汉典方宽律,周官正采诗。碧宵传凤吹,红旭在笼旗。造化膺神契,阳和沃圣思。无因随百兽,率舞奉丹墀。

第八首《关山月》

《乐府解题》曰:"《关山月》,伤离别也。古《木兰诗》曰:'万里赴戎机,关山度若飞。朔气传金析,寒光照铁衣。'按相和曲有《度关山》,亦类此也。

朝望清波道,夜上白登台。月中含桂树,流影自徘徊。寒沙逐风起,春花犯雪开。夜长无与晤,衣单谁为裁?

《乐府诗集》中收录的《关山月》有许多首,《魏氏乐谱》录入的是[唐代大诗人李白的作品:

明月出天山,苍茫云海间。长风几万里,吹度玉门关。

汉下白登道,胡窥青海湾。

由来征战地,不见有人还。戍客望边色一作邑,思归多苦颜。

高搂当此夜,叹息未应闲一作还。

中华书局《乐府诗集》第二册第334－337页乐府鼓角横吹曲

【同前二首】陈·后主

秋月上中天,迥照关城前。晕缺随灰减,光满应珠圆。带树还添桂,衔峰乍似弦。复教征戍客,长怨久连翩。

戍边岁月久,互悲望舒耀。城遥接晕高,涧风连影摇。寒光带岫徙,冷色含山峭。看时使人忆,为似娇娥照。

【同前】陆琼

边城与明月,俱在关山头。焚烽望别垒,击斗宿危楼。团团婕妤扇,纤纤秦女钩。乡园谁共此,愁人屡益愁。

【同前】张正见

岩间度月华,流彩映山斜。晕逐连城璧,轮随出塞车。唐蓂遥合影,秦桂远分花。欲验盈虚理,方知道路赊。

【同前二首】徐陵

关山三五月,客子忆秦川。思妇高楼上,当窗应未眠。星旗映疏勒,云阵上祁连。战气今如此,从军复几年。

月出柳城东,微云掩复通。苍茫萦白晕,萧瑟带长风。羌兵烧上郡,胡骑猎云中。将军拥节起,战士夜鸣弓。

【同前】贺力牧

重关敛暮烟,明月下秋前。照石疑分镜,临弓似引弦。雾暗迷旗影,霜浓湿剑莲。此处离乡客,遥心万里悬。

【同前】阮卓

关山陵汉开,霜月正徘徊。映林如璧碎,侵塞似轮摧。楚师随晦尽,胡兵逐暖来。寒笳将夜鹊,相乱晚声哀。

【同前】江总

兔月半轮明,狐关一路平。无期从此别,复欲几年行。映光书汉奏,分影照胡兵。流落今如此,长戍受降城。

【同前】北周·王褒

关山夜月明,秋色照孤城。影亏同汉阵,轮满逐胡兵。天寒光转白,风多晕欲生。寄言亭上吏,游客解鸡鸣。

【同前】唐·卢照邻

塞垣通碣石,虏障抵祁连。相思在万里,明月正孤悬。影移金岫北,光断玉门前。寄书谢中妇,时看鸿雁天。

【同前】沈佺期

汉月生辽海,曈昽出半晖。合昏玄菟郡,中夜白登围。晕落关山

迥，光含霜霰微。将军听晓角，战马欲南归。

【同前】李白

明月出天山，苍茫云海间。长风几万里，吹度玉门关。汉下白登道，胡窥青海湾。由来征战地，不见有人还。戍客望边色，思归多苦颜。高楼当此夜，叹息未应闲。

【同前】长孙左辅

凄凄还切切，戍客多离别。何处最伤心，关山见秋月。关月竟如何，由来远近过。始经玄菟塞，终绕白狼河。忽忆秦楼妇，流光应共有。已得并蛾眉，还知揽纤手。去岁照同行，比翼复连形。今宵照独立，顾影自茕茕。馀晖渐西落，夜夜看如昨。借问映旌旗，何如鉴帷幕？拂晓朔风悲，蓬惊雁不飞。几时征戍罢，还向月中归。

【同前】耿湋

月明边徼静，戍客望乡时。塞古柳衰尽，关寒榆发迟。苍苍万里道，戚戚十年悲。今夜青楼上，还应照所思。

【同前二首】戴叔伦

月出照关山，秋风人未还。清光无远近，乡泪半书间。

一雁过连营，繁霜覆古城。胡笳在何处，半夜起边声。

【同前】崔融

月生西海上，气逐边风壮。万里度关山，苍茫非一状。汉兵开郡国，胡马窥亭障。夜夜闻悲笳，征人起南望。

【同前】李端

露湿月苍苍，关头榆叶黄。回轮照海远，分彩上楼长。水冻频移幕，兵疲数望乡。只应城影外，万里共如霜。

【同前】王建

关山月，营开道白前军发。冻轮当碛光悠悠，照见三堆两堆骨。边风割面天欲明，金莎岭西看看没。

【同前】张籍

秋月朗朗关山上，山中行人马蹄响。关山秋来雨雪多，行人见月唱边歌。海边漠漠天气白，胡兒夜度黄龙碛。军中探骑暮出城，伏兵暗处低旌戟。溪水连地霜草平，野驼寻水碛中鸣。陇头风急雁不下，

沙场苦战多流星。可怜万国关山道，年年战骨多秋草。

【同前】翁绥

徘徊汉月满边州，照尽天涯到陇头。影转银河寰海静，光分玉塞古今愁。笳吹远戍孤烽灭，雁下平沙万里秋。况是故园摇落夜，那堪少妇独登楼。

【同前】鲍氏君徽

高高秋月明，北照辽阳城。塞迥光初满，风多晕更生。征人望乡思，战马闻鞞声。朔风悲边草，胡沙暗虏营。霜疑匣中剑，风惫原上旌。早晚谒金阙，不闻刁斗鸣。

第九首《桃叶歌》

《古今乐录》曰："《桃叶歌》者，晋王子敬之所作也。桃叶，子敬妾名，缘于笃爱，所以歌之。"《隋书·五行志》曰："陈时江南盛歌王献之《桃叶》诗，云'桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自迎接汝。'后隋晋王广伐陈，置将桃叶山下，及韩擒[虎]渡江，大将任蛮奴至新亭，以导北军之应。子敬，献之子也。"

[东晋]王献之《桃叶歌》：

桃叶映红花，无风自婀娜。春花映何限，感郎独采我。
桃叶复桃叶，桃树连桃根。相怜两乐事，独使我殷勤。
桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自来迎接。
桃叶复桃叶，渡江不待橹。风波了无常，没命江南渡。

中华书局《乐府诗集》第二册第664页乐府吴声歌曲

《乐府诗集》中收录的《桃叶歌》有四首，《魏氏乐谱》录入的是其中的第四首作品。

桃叶映红花，无风自婀娜。春花映何限，感郎独采我。桃叶复桃叶，桃树连桃根。相怜两乐事，独使我殷勤。

桃叶复桃叶，渡江不明楫。但渡无所苦，我自来迎接。

【同前】

桃叶复桃叶，渡江不待橹。风波了无常，没命江南渡。

参考文献

1. 徐元勇:《〈魏氏乐谱〉研究》,载《中国音乐学》,2001年第1期。
2. 徐元勇:《留存日本的我国古代俗曲乐谱》,载《黄钟》,2002年第2期。
3. 徐元勇:《中日明清俗曲比较研究》,载《音乐艺术》,2002年第2期。
4. 徐元勇:《界说明清俗曲》,载《交响》,2000年第3期。
5. 王运熙:《乐府诗述论》,上海古籍出版社,1996。
6. 王汝弼:《乐府散论》,陕西人民出版社,1984。
7. 【南朝・陈】徐陵编【清】吴兆宜注、程琰删补《玉台新咏笺注》(全二册),穆克宏点校,中华书局,1985。
8. 【宋】郭茂倩:《乐府诗集》(全四册),中华书局,1979。
9. 【清】沈德潜选《古诗源》,中华书局,1963。

论文提要(論文要旨)

日本の「明楽」の起源に溯る

日本明楽とは、即ちわが国の明の時代に、日本に伝えられた古代の音楽作品のことであり、約二百曲残された。そのうち、「明楽」作品五十曲を収めた「魏氏楽譜」がよく知られている。筆者は「『魏氏楽譜』研究」という論文の中で、「魏氏楽譜」の根源、伝播、盛衰及び今日におけるあり方と研究方法について、既に詳しく論じてみた(「中国音楽学」2001年第1号)。本稿では、具体的な作品に基づき、その源を探ることによって、「魏氏楽譜」の音楽的な性格をいっそう明らかにしたいと思う。

1768年、魏皓によって編集された「魏氏楽譜」五十曲は実は家伝の二百曲の楽譜の中から選ばれたものであり、確かに「明楽」の代表

的な作品といっても、異論がないだろう。したがって、日本「明楽」の起源についての研究を筆者はやはり「魏氏楽譜」を中心にして研究していくことにした。但し、本稿では、より多くの「魏氏楽譜」の作品を取り上げ研究したいと思う。

「魏氏楽譜」は、日本で生まれ、伝播されたと思われるが、歌詞から見ると、ほとんどは「詩経」、「全唐詩」、「楽府詩集」など、我が国の詩歌作品の中の内容を一部分を添削され、編集されたものだといえよう。それゆえに、我が国の音楽分野では、本楽譜が中国の明の時代の音楽楽譜だと思われている。同時に、それらの作品の歌詞の根源はより古く残り伝わっている音楽の起源を探る拠りどころとすることができよう。「楽府詩集」の中の細々した記述によって、既に後世に伝わらなくなった「古今楽録」の中の作品の音楽的性格と根源が多かれ少なかれ覗かれるだろう。具体的な数字を見ると、例えば、「魏氏楽譜」の五十曲作品の中に、「楽府詩集」の面影が見られる作品が22 曲ある。他の種類の詩歌に属する作品もあれば(例えば、唐詩十五首、宋詞、明の時代の文人の詩詞など)、「楽府」という形式に属する作品もある。そのために、本稿では、「楽府詩集」の中の例を取り上げ、「魏氏楽譜」と比較し研究することにした。では、次の例を見てみよう。「江陵楽」というタイトルの作品は、「魏氏楽譜」では、抄録された歌詞が次の通りである。

「阳春二三月,相将蹋百草,縫人駐歩看,揚声皆言好。」

それに対して、「楽府詩集・江陵楽」では次のようである。

「不複蹋堤人,堤地地欲穿。盆隘歓縄断,堤坏絳羅裙。

不複出場戯,堤場升青草。試作两三回,堤場方就好。

阳春二三月,相将蹋百草,縫人駐歩看,揚声皆言好。

暂出后园看,見花多憶子。鳥鳥双双飛,儂歓今何在。」

以上二つの例を見てすぐ分かるように、「魏氏楽譜」に抄録された歌詞は只「楽府詩集・江陵楽」の中の三行目の歌詞に過ぎない。

「江陵楽」の根源と基本的性格について、「『江陵楽』旧舞十六人,梁八人。」と、元々「古今楽録」に書かれた記述が「楽府詩集」に再録

された。「通典」では、「江陵，古荊州之域，春秋時楚之郢地，秦置南郡，晋旧為荊州，東晋、宋、斎以為重鎮。梁元帝都之有紀南城，楚渚宮再焉。」と書いてある。

「江陵楽」について、我々は関係文献そのものを研究すると同時に、その起源を探り、伝統音楽と比較し、今日における音楽とどういう関係を持っているかを見い出すのも大事な作業だと思う。江陵とは、現在の湖北省中部、南の方に偏ったところにあり、長江に瀕する小さな町である。昔の楚の都だった「紀南城」と古い町である荊州は今でも当地の名所となっている。「江陵楽」は恐らく楚文化、楚音楽と密接な関係を持っており、今日における楚音楽の中から「江陵楽」の一句が窺がえるだろう。

中国音乐对琉球三弦音乐的影响

刘富琳

洪武五年(1372),明太祖遣行人杨载持诏赴琉,招谕琉球国王来明朝贡。“洪武七年,又遣泰期入贡,赐文绮、纱罗等——此受赐之始。永乐二年,太宗遣行人时中往,诏武宁袭中山王爵——此受封之始。”[①]洪武二十五年,明又赐“闽人之善操舟者三十有六姓焉,使之便往来时朝贡。”[②]明清以来,中国主管琉球事务的市舶司就设在泉州(1372~1472)和福州(1472~),福建是琉球通中国的第一站。随着中琉册封朝贡关系的确立以及明赐闽人三十六姓的实行,中国文化(尤其是闽文化)也随之传入琉球。琉球三弦音乐正是在中琉历史交往过程中的形成的产物,与中国音乐保持着千丝万缕的联系,如三弦乐器本身以及记谱法、调弦法等[③]。本文在王耀华先生对三弦音乐研究的基础上,通过分析三弦音乐的具体曲目,对琉球三弦音乐与福建民间音乐的联系作一些补充。

---

① 《明实录太祖实录》洪武五年正月甲子条。

② 《那霸市史》资料篇第一卷之3,那霸市史编辑室,1977,第19页。

③ 参见王耀华:《三弦艺术论》(下),海峡文艺出版社,1991。

一、琉球三弦音乐对中国(福建)民间音乐音调的吸收

王耀华先生对琉球三弦音乐对中国音乐的受容、变易及其规律做了深入研究,归纳为三种模式,即《打花鼓》模式、《颂王声》模式、《齐空公》模式[①],并对《打花鼓》、《龙船歌》等作了详细的民俗学考察。其中在琉球三弦音乐对中国音乐的受容中,又分为直接和间接两种受容联系,如《安波节》[②],这是一首琉球三弦音乐的入门曲子,王先生根据此曲的框架与福建泉州的《长工歌》进行比较[③],认为这两曲有直接联系。

谱例1、琉球三弦音乐《安波节》[④]

① 同前页注③,第66页。
② 野村流古典音乐保存会编:《野村流工工四》下卷,1996,第68页。
③ 王耀华:《三弦艺术论》下卷,海峡文艺出版社,1991,第61页。
④ 同②。

谱例 2、泉州民间小调《长工歌》①

琉球三弦音乐《安波节》为无半音的五声音阶，徵调式，上下两句体结构。泉州民间小调《长工歌》也是无半音五声音阶徵调式，乐句结构为重复乐句的四句体，第二句是第一句的重复；第四句是第三句的重复，实际上是以上下两个乐句为基础，作重复扩充的。通过比较可以发现，《安波节》在骨干音及旋律走向上与《长工歌》基本相同，如“sol、la、sol、mi、re”、“re、mi、do、la、sol”。

此外，《安波节》除了与泉州的《长工歌》相似外，还与流行于福州一带的民间歌舞小曲《观灯调》也有着相似之处。

例 3、福州歌舞小曲《观灯调》②

《观灯调》是属于无半音的五声宫调式，但强调徵音，乐句是在上下两句体的基础上，重复后半句加以扩充，其骨干音与旋律走向与《安波节》、《长工歌》有异曲同工之处，此外，以上三首曲子在唱词与旋律的字音结合上都是以一字一音为主。通过《长工歌》、《观灯调》与《安波节》的比较，可以看出琉球三弦音乐与中国民歌（尤其是小调和歌舞类）具有诸多的联系。结合中琉历史的发展脉络，琉球三弦音乐这类曲目的形成，实际上是受中国音乐的影响所致。

---

① 《中国民间歌曲集成》（福建卷·上），中国 ISBN 中心出版，1996，第 475 页。
② 刘春曙、王耀华：《福建民间音乐简论》，上海文艺出版社，1986，第 94 页。

二、琉球三弦音乐对中国民间音乐结构的吸收

琉球三弦音乐的唱词通常为"八、八、八、六"三十音节的四句体，通过对部分琉球三弦音乐结构的分析(见附表)，其音乐的主要结构类型可以归纳为以下三种:

一、二句体。即第一、二乐句由一个上、下句组成，第三、四乐句完全重复或结尾处略有变化重复第一、二乐句形成全曲，如前所述的《安波节》。

二、四句体。即全曲由四个乐句组成，类似于中国音乐的"起、承、转、合"结构。如《中城はんた前节》[①]，谱例略。

三、扩充体。琉球三弦音乐中扩充的方法主要是把某一乐句反复或加入衬词来扩充乐句或乐段，其中以反复某一乐句的形式较为典型。如《かぎやで风节》[②]，其结构是 a－b－(c－d)－c－(c－d)，其中把第三、四乐句作为反复扩充，且(c－d)的旋律完全相同。

① 野村流古典音乐保存会编:《野村流工工四》上卷，1996，第6～7页。

② 同上，第1～3页。

ツィ ブ ディ
ヨウ
ル
ハ
ナ
ヌ
ツィブ ディ
ヨウ
ル
ハ
ナ
ヌ

以上三种结构类型，广泛运用于中国音乐中。琉球三弦音乐中的这种结构特点是否与中国传统音乐具有一定联系呢？从历史地看，有这种可能，因为琉球人来华，除了部分官员进京外，大部分人员都留在了福建进行商贾往来，而福建，无论是泉州还是福州，民间音乐的活动都极其频繁，琉球人耳濡目染地接受了福建民间音乐的影响，正如琉球人来华学习生产、生活技术一样，也把中国音乐的创作手法带到了琉球，这是极其自然的。但是，想要真正了解琉球音乐与中国音乐的关联，还有待进一步深入研究，尤其是对中琉历史文化交流史料的挖掘以及具体音乐形态的研究，将是笔者今后的主要课题。

附表：琉球三弦音乐结构分析（部分）

琉球三弦音乐结构

（野村流古典音乐保存会编：《野村流工工四・上卷》，1996。）

曲名	音乐结构							备注
かぎやで風節	A	B	C	D	C^1	C	D	C^1：詞同曲异
恩納節	A	B	A	B^1				B—B^1：同头换尾
中城はんた前節	A	B	C	D				
こてぃ节	A	A^1	C	D				A—A^1：换头同尾
谢敷节	A	B						二句体，上下结构？
早作田节	A	A^1						同头换尾
平敷节	A	B	C	D				
白濑走川节	A	A^1						同头换尾

历史·音乐

くにゃ节	A	B	C	D			
辺野喜節	A	B	A	B			反复
大兼久节	A	A					反复
金武节	A	B	C	D			
仲村渠节	A	B					反复
出砂节	A	B					反复
瓦屋节	A	B					反复
仲顺节	A	B					反复
仲间节	A	B	B^1	C			同头换尾
つなぎ节	A	B	B^1	B			
本散山节	A	B					反复
坂本节							
ごぇん节	A	B	A	B			反复
ちゐれん节							
本部长节	A	B	A	B			反复
本嘉手久节	A	B	A	B			反复
扬作田节	A	B	A^1	C			
石ん根の道节	A	B	A	B			反复
本田名节	A	AI	B	C			同头换尾
港原节	A	B	A	B			反复
大田名节	A	B	C	D			
伊江节	A	B	A	B			反复
ぁがさ节	A	B	A	B			反复
踊こはでさ节	A	A	B	C			
赤さこはでさ节	A	B	AB	A^1B^1			
芋之叶节	A	B	A	B			反复
花风节	A	B	CID	E	C	D	C—E:词同曲异
本花风节	A	B	CID	E	F	D	C－E－F:词同曲异
真福地のはぃちゃぅ节	A	A	C	D			

琉球三味線音楽の構造

琉球三味線音楽は、歌詞がよく「八、八、八、六」という三十音節の四文体であって、その構造も主に次のように三つの種類に分けられている。

二文体。つまり、第一と第二の楽文は意味や音声の対応する二つの文でできていて、第三と第四の楽文は第一と第二の楽文の内容をそのまま重複する、あるいは、少しかえって重複するというものである。「安波節」はその一つの例である。

四文体。たとえば、「中城はんた前節」のような、四つの楽文から成り立っていて、「起、承、転、結」とよく似ているものである。

拡充体。琉球三味線音楽を拡充するために、ある一つの楽文重複する、あるいは、補いの字句をいれて、楽文や曲の段落を拡充するという仕方である。とりわけ、ある楽文をくりかえして重複するのは割りに典型的である。たとえば、「かぎやで風節」は、a－b－(c－d)－c－(c－d)の構造で、重複部分としての第三、四の楽文から拡充されてきたものなのである。そして、その(c－d)のそのメロディーはまったく同じである。

上述のような三つの種類の構造は、我が国の民間の歌、とくに、民謡・小曲の中にはよく見られる。琉球三味線音楽のそういった仕組みの特徴は、中国の伝統音楽との間でなんらかの係わりがあるのであろうか。歴史に照らして考えてみたら、確かに、そういう可能性がある。琉球と中国との交流がずっと昔から始まって、琉球の民間も、宮廷も、どちらも大量の中国の伝統音楽に接したのである（実

は、民間の音楽がより多いのである)。なぜかといえば、最初、両方の交流の始まったとき、琉球との事務を主管する「市舶司」は泉州に設立された。そして、後の数百年間で、ずっと福州で執務していた。中国へ渡航した琉球人は一部の上京する官員のほかに、その多くは、福建で滞在したり、商売をしたりしていたのである。そして、福建では、泉州も福州も民間の音楽が非常に盛んになっていて、琉球人は自然に日常生活の上で、福建民間の音楽の影響を受け、中国の生産、生活の技術を身につけて、琉球に伝えたように、中国の音楽の創作方法も琉球に伝えていた、ということからなのであろう。しかし、琉球三味線音楽と中国音楽との係わりをわかるには、これから一層の研究が必要となる。とくに、両方の交流の歴史に関する資料への研究は、琉球三味線音楽と中国音楽との共通性について、きっと一層の説得力のある説明ができるようになるであろう、と考えている。

民族·传统

現代社會における「民俗音楽」の概念

沖縄県立芸術大學　金城厚

1　「民謡」の概念と実態の歴史

日本の民族音楽学では、地域共同体に帰属して、その生活の一部となっている音楽を、「民俗音楽」と呼んでいる。この用語に歌と楽器の両方が含まれるが、その大半を占めるのは歌であり、通常は「民謡」と呼ばれている。「民謡」は中国語の「民歌」によく似た概念であるが、その意味の変遷に日本独特の歴史がある。

19世紀以前の日本では、地方に暮らす農民たちが生活の中で歌ってきた歌は「俚謡」「俗謡」などと呼ばれていたが、西洋風の学問研究が始まった20世紀始め、英語のfolk songあるいはドイツ语のVolksliedの訳語として、「民謡」という語が使われ始め、地方の土着の歌を表す語として、学者の間で定着した。

ところが、1910年ころから、日本の民俗音楽(民謡)に「規範の確立」「商品化」「新作」という3つの大きな変化が現れ始めた。

1）一部の地方の小都市で、古くから自由に、かつ曖昧に歌われていた民謡の旋律や唱法、歌詞などについて、明確な規範を確立して広く普及しようという動きが生まれ、1911年には「安来節保存会」(島根県)、「追分節保存会」(北海道)が設立された。

2）1907年に日本でレコード製作が始まり、1910年代からは、大衆に好まれる歌がレコードという形態の商品として大量に販売されるようになったが、このなかで、職業的歌手が自分の様式で味付けして歌った「民謡」がレコードとして販売されるようになった。

3）1910年代から20年代にかけては、詩人、作曲家たちの手による新民謡運動が興った。彼らは伝統的な「民謡」の様式を取り入れて新たに創作した大衆的歌曲を「新民謡」と呼んだ。「新民謡」はこの時期に全国的に隆盛した。

このような変化の中で、日本における民俗学の創始者でもある柳田国男は、地域共同体の中で歌われる歌を地域文化の1つの側面として捉える観点から、一時的に民衆の間に広まった「流行歌」を除外した「民謡」の概念を強調した。

日本の民族音楽学の開拓者である小泉文夫は、1950年代の著作の中で、民俗音楽としての「民謡」の概念を明確にするために、4つの要件を挙げた。

1　創作者が問題にされない歌であること。

2　記録によらず、口頭伝承に拠ること。

3　没個人的で地域共同体に結びついた集団による伝承であること。

4　時間的に相当の歴史性を持つこと。

しかし、日本の社会では、1960年から1990年に至る間、経済の高度成長に伴って、農村地域にも都市の生活様式が浸透し、伝統的な地域共同体を基盤とした生活様式の多くが失われていった。その結果、ほとんどの民俗音楽は伝承が絶え、あるいは民俗的文脈から切り離されて、かろうじて歌詞や旋律だけで記憶されているという状態に至った。例えば「麦搗き歌」に関して言えば、農業の近代化により、麦の脱穀は機械化され、麦搗き作業は無くなった。だから、われわれの世代の研究者は、かつて麦搗きを経験した老人が昔を思い出しながら歌う様子を録音し、研究対象としている。近年ではさらに世代交代し、麦搗き作業をまったく知らない人が、歌だけを聞き

覚えて歌っている状況が生まれている。これでは、今の若い学生たちの世代ではもはや民俗音楽を研究する意味がない、と考える研究者もいる。

その一方で、現代の若者、ポピュラー音楽の影響を強く受けている若者たちの間では、とりわけ1990年以降、地域の伝統的な音楽様式をさまざまに生かした民族色豊かなポピュラー音楽が隆盛している。そこで、民族音楽学者の間でも、この現象を民俗音楽の新しい変容と発展として、重要な研究課題だと考える傾向が強まっている。

こうした民俗音楽の基盤の喪失と新たな変容とによって、「民俗音楽」の概念は空洞化したかの観があり、近年では「民俗音楽/芸術音楽」という二分法はあまり重要視されなくなっている。

2　民俗音楽と芸術音楽の区別

では、今日、「民俗音楽」を研究する意味はなくなったのだろうか。現代社会における音楽生活を改めて考え直すために、民族音楽と芸術音楽との違いについて、考察を加えてみたい。

小泉が挙げた民謡(民俗音楽)の要件のうち、最初の2つ、匿名性と口頭性は、芸術音楽をも含めたアジアの音楽の一般的特徴でもあり、民俗音楽を区別する要件としては二次的である。むしろ、最も重要で本質的な問題は、第3に挙げられた伝承の集団性という問題である。

ここで挙げられている地域共同体とは何か。これは小泉も指摘しているように、Gemeinschaft 的集団である。地域共同体は、地縁、血縁により生まれながらに属しているか、生活と密接していて、選択の余地のなく所属している地域集団である。人々は、自分が生まれ育った町や村で、隣近所の人々と共通の習慣のもとに生活し、祈ったり、祝ったり、働いたり、楽しんだりしてきた。この関係の中で、周囲の人々が歌う歌を自然に覚え、あるいは、年長者から行事の歌などを教わる。このようにして、その共同体社会で生活しているうちに自然に聞き覚え、身につける歌が民俗音楽なのである。

これに対して、Gesellschaftは利益社会である。これは政治や経済の活動のために生まれた社会関係であって、契約的関係の社会と言ってもよい。具体例を挙げれば、職場、学校、自主的サークルなどである。音楽を習得するために、特定の師匠のもとに弟子入りすることも契約的関係である。

ここで典型的な事例を2つ紹介しよう。

その1。石川県輪島市に、「まだら」という祝い歌が伝承されている。この歌は、とても長くて複雑な旋律の歌である。中国風に言えば、「慢板」に似ている。わずか27 文字の歌詞を歌うのに3 分間もかかる。大変難しい歌だが、歌うときは、上手な一人が「音頭」となって歌い出し、一同全員がこれに合わせて歌う。しかし、輪島では、正月や婚礼をはじめ、また多くの宴席で歌われるので、この旋律を聴く機会が多い。したがって、輪島に生まれ育った人々は、「まだら」の旋律を大まかには知っており、一同に追随して歌うことはできる。

ところで、輪島の男性は、42 歳が厄年とされ、その年には厄払いのために親戚縁者や近隣の人々を招待して盛大な宴会を催す風習がある。この宴会で、厄年の本人は宴会の主催者として「まだら」の「音頭」を務めなければならない。この義務を果たせないと、地域集団の中で、彼は信頼を得ることが出来なくなるかもしれない。そこで、彼は厄年の宴会が近づくと、「まだら」の難しい旋律を一人で歌えるように、先輩の指導を受けながら必死に努力する。その結果、輪島では、中年の男性のほとんどが、「まだら」を独唱することができるのである。

その2。現代の日本では「民謡教室」と呼ばれる音楽学習の場がある。ここでいう「民謡」とは、柳田小泉が考えたような真正な土着の歌ではなく、1910 年代以降にレコード会社の商業活動によって全国的に広まった曲目をさす。民謡教室は、1960 年代の経済高度成長期に、故郷の農村生活を懐かしむ風潮とともに急速に広まった。

民謡教室では、「民謡」の師匠が生徒を募集し、参加した生徒から

毎月一定の「月謝」や「会費」すなわち授業料を収受し、その生徒たちに「民謡」の歌い方を教える場である。この「民謡教室」に集まる人々の多くは、師匠の近隣に住む人々であるが、地域共同体の習慣として参加しているのではなく、あくまで希望して弟子入りしたので、師匠とは契約的関係で結ばれている。しかも、金を払って教育を受けるという利益関係がある。

ここで、上記の二つの場合の違いを考えてみたい。

「民謡教室」の伝承活動では、師匠は、教える行為に対して金銭による価値を求める。「民謡」を習う人が喜んで対価を払う理由は、師匠から教えを受けることに金銭を払うに足る価値があると判断しているからである。この価値こそが経済的付加価値である。優れた師匠の教えは付加価値が高く、未熟な師匠の教えは付加価値は低い。価値の高低に差はあれ、契約的関係の社会(Gesellschaft)の中では、付加価値によって物やサービスが遣り取りされるのである。

これに対し、「まだら」の伝承活動では、誰も金銭による対価を求めていない。人々は、後輩に無償で歌を教える行為は共同体の一員として当然の責務だと思っている。所与の歌を学習し、歌い続け、伝え続けることが共同体の伝統の中で生きる者としての義務であると思っている。だから、「まだら」の伝承活動においては、いかに優れた伝承者の教えであっても付加価値を生まない。誰も金を払わないし、共同体の成員の間では払うべきではないと了解している。共同体社会(Gemeinschaft)の中では、付加価値によらず、地縁や血縁による人間関係に基づいて、物やサービスが遣り取りされているのであり、音楽もまたそのような人間関係の中で教育、学習されていくのである。

ここで、われわれはひとつの結論にたどり着いた。すなわち、経済的付加価値を生まない音楽が「民俗音楽」なのであり、付加価値を生む音楽が「芸術音楽」と呼ばれるべきなのである。

このように論じると、「民謡」が芸術音楽なのだろうか？と疑問に思われるだろう。確かに「民謡」は大衆的であり、ベートーヴェンと

並べて芸術を名乗るには憚る所があるかもしれない。

文化事象における経済的付加価値は、文化的普遍性と表裏一体の関係にある。付加価値には、多かれ少なかれ何らかの普遍性が必要条件となる。ある共同体内の生活文脈の中でだけ理解される音楽は、他の文化へ持ち出しても理解されないから、当然付加価値も生じない。ある音楽が付加価値を獲得するためには、共同体の外の人にも好まれるような、感動されるような要素を備えなければならない。これが普遍性の獲得である。しかし、それと引き換えに共同体の人々の独自性ある感性の要素を削ぎ落とす必要もある。

さらに、注目すべき問題は、文化的均質化である。一般に、付加価値は商品を生み出す。近代資本主義社会において重要な商品の性質は、均質性である。工業製品は、規格が一定していることが必須の条件であるが、農産物の場合でも、形の揃った野菜の方が市場での付加価値が高い。

音楽においても、variantの多様な歌は敬遠され、楽譜で明示されて誰が歌っても同じ旋律が得られる歌がより普及する。つまり、音楽の均質化である。ある歌が、かつて農村の生活の中で歌われていた時代には、村毎にあるいは演唱者毎に多彩な節回しで歌われていたのに、付加価値が自覚されるようになるとやがて「何々民謡保存会」などという団体が結成されて、節回しを統一することを主張し、自由な歌い方は排除されていくのが共通した現象となっている。

これらの観点からすれば、「民謡教室」で教えている歌は、ある特定の土地の真正な音楽的生産物なのではなく、あくまでも普遍的な技術や技巧によって潤色された編曲作品なのであって、そこには本当の土地の匂いはしないものなのである。

さらに、こうした普遍性を獲得した楽曲は、より技巧的で、より深い内容表現を目指す職業的な歌手によって歌われるうちに、さらに技巧化し、精神的な内容をも含むようになる。この意味において、Gesellschaft 社会に移行した「民謡」はやがて芸術歌曲となっていくのである。

こうした「民謡の芸術化」の典型は「江差追分」である。「江差追分」は、元来は素朴な船舶労働者の歌であったと思われるが、20世紀初めに保存会という伝承団体が結成されて以降は、この団体が楽譜を定め、歌唱技法を様式化させ(これが均質化でもある)、教師資格や免許状を発行し、全国コンクールを開催するに至っている。これはもはや「芸術」の範疇に含まれると言えよう。芸術音楽は地域を越えた広い範囲で愛好されうる風格を獲得した音楽であり、それを学習するためには、特別に教授者と契約をして、その教えを受けて演奏(唱)を身につける必要があるのである。

民族音楽の芸術音楽化とは、逆の現象もある。縄跳び、毬つき、鬼ごっこなど、子供たちの遊びの中で歌われる「わらべ歌」には、子供が学校で習った歌や、テレビ放送などを通じて知った芸術歌曲や流行歌をもとにした歌が少なくない。しかし、それらの多くは、真正な原曲どおりではなく、歌詞が替わったり、旋律の一部が変わっている。子供たちは原曲の楽譜に基づいて歌っているのではなく、自分たちの集団のなかで、自分たちの嗜好に合わせて変化させた旋律、こしらえた歌詞を年長者から年少者へ歌い継いでいてきているのである。これは、子供たちの地域的集団の中で伝承しているので、原曲は芸術作品であっても、子供たちが遊びながら歌っている歌は、既に民俗音楽になっているのである。

3　まとめ

「民俗音楽/芸術音楽」の二分法において重要な指標は、伝承がどのような社会的関係のなかで行われるか。すなわちGemeinschaft 的関係における伝承か、Gesellschaft 的関係における伝承かである。

この区別に対応するそれぞれの重要な属性は、伝承行為や演奏・演唱行為が経済的付加価値を伴うか否かである。一般に、付加価値はさらに普遍化と均質化を要求する。外国や国の中心都市からの文化的により強い影響によって、地域の個性が失われる問題も、普遍化や均質化と深い関係がある。また、付加価値は、これの帰属をめぐって「音楽著作権」という新たな経済的利益を生起させるので、

付加価値の存在を認識することは、現代社会の音楽を考える上できわめて重要である。

筆者は、日本の民俗音楽をめぐる社会的、経済的な諸問題を、中国音楽の「民間音楽」や「民歌」の概念やその歴史的変遷と比較研究してみたいと考えている。「民俗音楽」の本質を再確認することは、世界的規模で資本主義的商品経済が席巻しつつあるアジア、とりわけ中日両国において、重要であると考える。

现代社会中的"民俗音乐"的概念

在日本的民族音乐学中,曾经有一段时期,将地域共同体的音乐称作"民俗音乐",将宫廷或都市中洗练的音乐称作"艺术音乐"。但是,在1960年到1990年之间,伴随着经济的高度发展,都市的生活方式渗透到日本社会,以地域共同体为基础的传统生活方式已大体上消失了。因此,民俗音乐也多半衰退,且不断进行变容,产生了新型的大众音乐。在这样的现状下,近年来"民俗/艺术"的二分法已不被重视。吸取了传统音乐要素的"大众音乐",作为民族音乐学的研究对象受到瞩目。而另一方面,"民俗音乐"的概念却出现了空洞化。

但是,存在于生活分脉中的音乐(包含仪式活动的音乐),在任何时代,都是艺术音乐的基础。在世界规模的资本主义商品经济不断发展的亚洲,尤其是在中日两国,对"民俗音乐"本质的再确认,对于展望未来社会丰富的精神音乐生活有着重要的意义。

在这次的发表中,我将在对日本的"民谣"及"民俗音乐"的概念进行再探讨的基础上,对"民俗音乐"和"艺术音乐"的定义及其主要属性提出一些个人见解。

在这些用语的使用方法上，音乐的种类和价值的高低大决不应成为问题。而应该从社会科学角度来讲的音乐形态的区别来对待。关于“民俗/艺术”的二分法，发表者格外注目的两点是：第一，继承是在怎样的社会关系中进行的（共同体关系的继承/契约关系的继承）；第二，继承行为、演奏·演唱行为是否伴随着经济附加价值。根据这些指标进行区别的民俗音乐，以对地域共同体生活的贡献为价值标准。与此相对，艺术音乐具有以卓越的技术和表现为价值标准的属性。这些不同点，对音乐自身的变化的方向性会产生很大的影响。而且，围绕着附加价值的归属问题，还会引起“音乐著作权”上的经济利害冲突。所以，对两概念不同点的认识，对现代社会来讲极其重要。

将来，我想把日本的“民俗音乐”的概念同中国的“民间音乐”“民歌”的概念进行比较，将本研究继续发展下去。

论日本民族音乐学理论对中国大陆音乐学术界的影响

杨民康

西方民族音乐学(含比较音乐学)传入中国的过程中,不仅有一些西文原著是通过日文译本传入国内,而且日本学者经过本国的音乐实践所总结的民族音乐学理论观点也随之为中国学界所了解,并对中国音乐的研究及民族音乐学学科理论的发展产生了明显的影响。鉴于在中国民族音乐学学科发展史的研究中,一直对此方面研究工作有所忽略,至今甚少见到有关的研究专论,本文拟通过对中文文献中相关历史资料的梳理①,以期对本学科发展史的研究起一点补遗作用。

一、20世纪80年代以前

若欲讨论西方现代民族音乐学,不能不提及其前身比较音乐学的发展过程。比较音乐学诞生于19世纪80年代。英国数学家、语言学家埃利斯(A. J. Ellis)发表了《论诸民族的音阶》(1885),首创音分标记法,并用于世界各国不同音阶体系的测音比较,形成了为各国学者

① 由于此议题涉及到中日音乐比较和交流的方方面面,限于篇幅,本文仅只能就中文主要出版物及音乐核心刊物已经刊载的、由日本学者撰写的论著译文的情况加以分析,而暂不涉及有关学术会议宣读的其他论文。

普遍接受的关于音阶的科学研究方法和各国音阶乃“多源形成”的著名研究结论，以此奠定了其作为比较音乐学奠基人的地位。其后，又在20世纪初形成了以施通普夫(C. Stumpf)为首，有奥托·亚伯拉罕(O. Abraham)、霍恩博斯特尔(E. M. Von Hornbostel)、拉赫曼(R. Lachmann)、萨克斯(C. Sachs)等参加的比较音乐学学者群——柏林学派。在亚洲的中国和日本等国，也于20世纪初叶陆续接受了比较音乐学的影响。

在中国音乐界，早在20年代初叶，即有包含留学日、德的萧友梅[1884~1940]和留日的王露[1978~1921]等在内的一个学者群，曾经发起过带有比较音乐学色彩的音乐研究学术活动。由北京大学音乐研究会编的《音乐杂志》月刊，即在创刊初期的1920一年之内发表了《中西音律之比较》(杨昭恕)、《中西音乐之相合》(杨勃)、《中西音乐的比较研究》(萧友梅)、《中西音乐归一说》(王露)等一系列有关中西音乐比较研究的文章。其后，又陆续发表了祝湘石的《中西音乐之比较》(1924)、张洪岛的《音乐与人类进化之关系》(1929)①和萧友梅的《古今中西音阶研究》(1928、29)等文。在上述学者群中，萧友梅显然是一个核心人物。萧友梅于1901年赴日留学，1909年毕业于东京帝国大学。后来又缘于“日本音乐是以德国为蓝本的”(廖辅叔1993:9)的重要起因而赴德国深造。1916年7月萧氏以论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》获莱比锡大学哲学博士学位，同年又入柏林大学修习其他课程，期间曾参加比较音乐学等音乐讲习会，后来出版的两篇有关中西音乐比较的论文(1920;1928、29)即在此时完成(向延生1994:102)。有必要提及的是，在萧氏等人的有关文论里，尽管包含有中西音乐比较的倾向和内容，但对于后来王光祈著作中所介绍的一些比较音乐学的重要研究方法，如英人埃利斯的音分标记法及比利时人马伊翁(V. C. Mahillon)和萨克斯等人的乐器分类法等，却甚少

① 以上7篇文目，分别引自《1906~1949中国音乐期刊篇目汇录》第3、4、5、14、19诸页。

予以涉及①。以致对于他们的此方面研究,或可看做是比较音乐学真正在中国传播的先声。

后来,王光祈先生(1892~1936)也前往德国留学,并于1927年入柏林大学攻读音乐学,师从霍恩博斯特尔、萨克斯等学者。王光祈虽然不是最早从事中西音乐文化比较研究的学者,但他后来者居上,一生完成著作和音乐论文30余种,对后世的中国民族音乐研究起到不可估量的先导作用。据王光祈自述,他在德国留学期间,曾在德文音乐名词的汉译问题上受日文影响颇深(1993[1924]:42~46),亦曾与日本学者之间有过直接的学习交往,为其日后开展中日音乐交流与传播的研究打下了一定的基础(王光祈 1993[1934]:84)。由于王光祈的研究工作在当时中国音乐学领域产生了前所未有的巨大影响,而被中国学术界认为是我国现代音乐的奠基人和比较音乐学在中国最重要的代表性人物,并被日本学者认为是将柏林比较音乐学派介绍到东方来的第一人(岸边成雄 1985)。

根据有关资料的分析,日本接受比较音乐学的时间也比较早,并且从某些迹向看来,20世纪初期已有个别日本学者在中国的学术活动中涉及了同比较音乐学有关的思想内容。例如,1923年在上海创刊的《音乐界》杂志第四期登载了日本音乐学家田边尚雄(1883-1984)在中国的一次演讲稿《中国古代音乐之世界的价值》(1923)②,此文也像前述萧友梅等人的论文一样,带有欲将中国音乐引入国际性跨文化比较研究的倾向。在日本,据岸边成雄的观点,认为田边尚雄利用柏林学派之前的英国人卡尔·安格尔(K. Angel)的研究成果,在日本开拓了比较音乐学史。但他又认为无论是王光祈或是田边尚雄,他们那时

① 以乐器分类法为例,在萧氏博士论文与王氏的《中国音乐史》中都主要采用了敲击乐器(或打击乐器)、吹奏乐器和弦乐器的分类,但王氏的次一级分类里含有"本体发音类"和"张革产音类",显然融入了柏林学派乐器分类法的因素。对于萧氏与王氏是大约前后相差10年在柏林大学接受的比较音乐学教育,为何在所学内容上相差甚远,这是一个值得深入研究的问题。

② 参见《1906—1949中国音乐期刊篇目汇录》第11页。

的比较音乐学还未真正形成[①],真正开拓日本比较音乐学的是太田太郎及其本人。太田太郎主要介绍了萨克斯的比较乐器学,岸边成雄在1936年成立的日本东方音乐学会的机关刊物上第一次全面介绍了比较音乐学的概貌。战后,埃利斯、萨克斯、拉赫曼、梅里安姆(A. P. Merriam)等人的著作陆续被译成日文发表(岸边成雄 1985;德丸吉彦 1990)。若再对中国和日本两地民族音乐学(比较音乐学)的发展状况加以比较,可以看出虽然两国各自在此学科方面都有着较深厚的历史渊源,但由于种种政治、经济和文化的原因,比较音乐学和民族音乐学(尤其是后者)在日本的发展情况一直较中国学界要持续、深入和居于领先地位,并且在20世纪后半叶期间(特别是80年代)以来,一直对中国民族音乐学的发展给予了重要的影响。

从王光祈时期到1950年代,由于国难乃频,中国的民族音乐学事业一直未有机会发展。此后到1980年以前,又由于极左的政治干扰因素作怪,中国与西方的学术界基本断了往来。除了同前苏联和东欧的学术交流外,还同日本等其他国家学术界有少量的交流。上述两个时期,日本学者涉及比较音乐学或民族音乐学研究方法的学术著作,被翻译为中文并在中国流传的为数甚少。在论文方面,田边尚雄曾在中国大陆刊物上发表了《音之性质》(1936)、《音阶论之基础》(1936)等文[②]。另外,20世纪30年代,田边尚雄刚与其他音乐学同行开创了比较音乐学研究事业,便在中国用中文发表了学术著作《中国音乐史》(1936),可见于史载的还有另一本著作《日本音乐发达之概观及其本质》(具体年代不详)[③]。在前一本书里,依据进化论观点批判了"今日一切生物,千姿万态,皆自太古时已存在者",亦即"今日一切之形,皆为神作者"的旧史观,并以此比照种种中外音乐史上的神话传说,加以

① 笔者认为此言值得商榷,仅就王光祈对比较音乐学理论的贡献来看,可说他已经掌握并完整地介绍了其中的精髓,并且对此学科在东方的研究和应用有了创造性的发展。

② 以上两文篇目分别引自《1906 - 1949 中国音乐期刊篇目汇录》第58、60诸页。

③ 参见《中国音乐书谱志》,第61页。

进化史观的分析。另外，还以进化论的自然淘汰和人为淘汰学说，对中、日、印度、埃及等国家的古代乐器进行了横向比较。同时，该书还在第一章结尾附了一个比较详尽的中外文参考书目，其中包含 15 则西方学者研究中国音乐的西文文献，其中有 3 则已经在王光祈的《中国音乐史》(1934)一书的参考文献中收录。由此可见当时已有部分中日学者非常注重在写作学术著作时采用科学的研究方法。20 余年后，林谦三的《东亚乐器考》(1962)首次以中文在中国大陆出版。该书在研究过程中直接采用了马伊翁、萨克斯等人的体鸣、皮鸣、气鸣、弦鸣四属乐器分类法，对于印度、中国以及分布在中亚和东南亚各国的传统乐器的起源、沿革、乐律以及名称的语源等问题，进行了全面的论述。在采用比较音乐学方法研究东方音乐的论著中，该书具有很高的学术地位和参考价值，对于半个世纪以来中国乃至世界的东亚乐器学研究领域产生了较大的影响。另外，据中央音乐学院俞人豪教授回忆，文化大革命以前，著名学者丰子恺(1898～1975)先生曾提交过一部根据比较音乐学学者拉赫曼的《东方人的音乐》([日]《东洋音乐——比较音乐的研究》,1962[1929])日文版翻译的译稿，因为在文革动乱中遗失而未能出版，甚为可惜。

二、20 世纪 80～90 年代

西方民族音乐学肇始于20 世纪50 年代，兴盛于60～70 年代。根据有限的资料可大致估计，欧美民族音乐学(包括前期的比较音乐学)思想观念和研究方法传至日本的更新率，较快的大约在 10 年至 20 年之间。例如，仅从一些民族音乐学的主要著作被翻译为日文译本的情况来看，从 20 世纪 50～60 年代，较早被翻译为日文的比较音乐学著作是埃利斯的《诸民族的音阶》(1951[1885])；至 60 年代，始有比较音乐学学者拉赫曼的《东方人的音乐》(1962[1929])和萨克斯的下述著作被翻译为日文正式出版：《古代世界中音乐的兴起：东方与西方》(1969[1934])、《乐器史》(1964[1940])、《比较音乐学：外来音乐》(1966[1955])、《音乐的源泉》(1970[1962])等。而从上述在日本比较音乐学著作尚比较受欢迎的 20 世纪 60 年代来看，美国的民族音乐

学这时已经进入到了以涅特(B. Nettl)、梅里安姆和胡德(M. Hood)等为代表人物的现代民族音乐学时期。而这类学者所提倡或创立的一些主要观点,一般是在约10年后的1970年代,始在新一代的日本民族音乐学家山口修、德丸吉彦等人撰写的著作或辞书里才见到。上述民族音乐学原著中最重要的一本是梅里安姆的《音乐人类学》(1964),直至1980年(该年梅氏逝世)才被译为日文。倘若再论这些西方学术思想在中国大陆出现的时间,由于种种原因,又比在日本的出现大约晚了5到10年。

值得注意的是,在这大约20年的时间差过后,中国音乐学界所开始接触西方民族音乐学方法的具体路径,并不都是以同欧美学者直接交流的方式,而较多是先从翻译自西文著作的日译本着手,转了一道手才到达自己的手中。1970年代末,正值改革开放初期,中国大陆的民族音乐研究与中外学术交流在停滞了十余年之后突然开禁。在初入正轨之后,最初只是为了局部研究的需要,将一些单篇文章翻译过来。其后又在1980年代期间,由精通日文的上海音乐学院罗传开教授及北京的董维松、沈洽等主持,一些中国音乐学者陆续编译了《民族音乐学翻译资料汇编》(一、二,上海音乐学院音乐研究所内刊)、《民族音乐学(比较音乐学)译丛——音乐与民族》(1984)、《民族音乐学译文集》(1985)和《音乐词典词条汇集——民族音乐学》(1988)等文集,对于当时中国大陆民族音乐学研究事业的发展多有贡献。如今回顾并浏览一下当时翻译的这些论文,可说除少数情况,大多数论文文章都不同程度同日本民族音乐学学者的学术贡献有关。并且,从80年代初使用至今的汉语"民族音乐学"一词,据称就是由罗传开先生译自日文(沈洽 1996)。当时译自日文的研究资料可分为下列几种类型:

其一,有一部分重要的论文文章系翻译自以西方民族音乐学著作为蓝本的日译本。例如在《民族音乐学译文集》(1985)里,共收录了9篇论文,其中便包含翻译自日译本的4篇西方民族音乐学文章,分别是埃利斯的《论各种民族的音阶》(1885)、孔斯特(J. Kunst)的《民族音乐学》(节选,1959)、梅里安姆的《民族音乐学的研究》(《音乐人类

学》[1964]节选)、考林斯基(M. kolinski)的《论民族音乐学研究的课题与方法》(1957)。在该译文集里,上述几篇文章同胡德(译自英文)和萨克斯(译自德文)等人的另外几篇文章一道,反映了20世纪50~70年代西方民族音乐学的基本概貌。中国大陆在20世纪后20年发表或出版的一些中文民族音乐学著作和研究论文,其大多数理论观点都可在这些文章及后述一些词典词条中找到依据。由此可见这类文章对中国民族音乐学发展初期阶段产生的重要影响。

其二,另一部分重要资料是翻译自上世纪70年代日本各种音乐辞典中由日本学者撰写的民族音乐学词条。例如在《音乐与民族》(1984)一书里,便包含了3篇此类译文:山口修《民族音乐:构成民族音乐的变数项目》(1977)、柿木吾郎等《音体系的定义与历史》(1981)、山口修的《民族音乐学》(1977)。另外在《音乐词典词条汇集——民族音乐学》(1988年)一书里,收入了日本学者撰写的两个词条:译自日本《标准音乐词典》的《民族音乐学》(原作时间不详)和译自《日本大事典》(第五卷)的《民族音乐学》(1983)。另外,《民族音乐学译文集》(1985)里收入的山口修《民族音乐和民族音乐学》(1972)一文也带有这类辞目的性质特点。与西文辞典词条不同的是,这类翻译自日文的音乐词条,既以忠实于西方民族音乐学原创理论为其宗旨,又带上东方人特有的眼光对西方理论进行归纳和分析。举一个例子,当代西方民族音乐学有一个特点,即从上世纪60年代开始,便在该学科内部形成了分别以梅里安姆和胡德为代表的,以偏重人类学方法、注重"音乐作为文化"的研究和偏重音乐学方法、注重"以研究音乐为主旨"的两种研究方向,以致当时曾经出现了分别侧重人类学和音乐学观点的两大阵营(Cooley 1997)。对于这类在后来的学者中才形成的观点,在《民族音乐学译文集》(1985)里收入的几篇早期西方经典文章里反映并不明显,但在收入同一书中的山口修所撰《民族音乐和民族音乐学》(1972)一文里,则把梅里安姆和胡德的两个定义列为最有代表性的定义,并作出了同上述观点较相似的,比较客观的比较分析。另外,在山口修所撰的几篇词条里,关于主位——客位(emic/etic)、局内人与局外人(insiders/outsiders)、音乐符号学、文化相

对论等理论概念的介绍，其中有的内容比同时代其他翻译文章更加详尽、明晰，有的还是上述几篇原著尚未涉及的内容。后来载入其中文专著《出自积淤的水中》第一篇“音乐学的定义”里的大多数主要内容，在此都分别有所呈现。

其三，还有一部分资料系翻译自日本学者的民族音乐学论文，例如在《民族音乐学译文集》(1985)里，便收入了山口修《民族音乐和民族音乐学》(1972)、三木稔《古÷今+东x西——在传统和现代之间的山谷里》(1980)、吉川英史《邦乐的现状和种类——从横的方面看邦乐》(原作年代不详)、小泉文夫《日本传统音乐音阶调式的基本构造》(1977)、岸边成雄《唐代乐曲中西域系统曲名探讨》(1982)、户田邦雄《欧洲音乐的民族特性》(1972)等文。此外，尚有一部分在各种中国大陆学刊上发表的论文，例如岸边成雄的《日本正仓院乐器的起源——古代丝绸之路的音乐》(1984)、内田疏璃子的《日本音乐的寻源与泰西北少数民族音乐》(1988)、山口修《音乐风格的时空构造》(1988)等。这部分论文，是在日本学者接受了西方民族音乐学理论方法之后，将其创造性地运用在本国传统音乐和跨文化比较研究实践的较好范例。其中含有侧重不同学科领域的研究文章，对中国相关的研究领域都起到了很好的借鉴作用。一个颇有说服力的例子是，岸边成雄有一段名言：“如果认为比较音乐学的目的在于根据新的素材去纠正那种把近代理论视为绝对理论的错觉的话，那么，必须要持这样一种根本态度：把一切音乐都还原成白纸，否则将是自相矛盾的。”(岸边成雄1985)如今，这段话在中国民族音乐学学者的著述里，几乎成为本学科内引用率最高的经典话语之一了。此外，对于日本学者在中日少数民族音乐比较研究方面的贡献，笔者曾有另文加以详尽分析[①]，在此从略。

在此期间，还有部分日本学者的论文译文刊登在中央音乐学院编的《外国音乐参考资料》、人民音乐出版社编的《音乐译文》等刊物上，在此不赘。

民族·传统

---

① 参看笔者撰写的相关论文(杨民康1997)。

三、20 世纪 90 年代以来

上世纪 90 年代，中国的社会和政治环境比起 10 年前更加开放，获取西方民族音乐学原著的渠道渐宽，由西方留学回归及精通英语的音乐人才也越来越多，以至于这一时期人们学习和了解西方民族音乐学的资料来源，已经不像 80 年代那样较大程度依赖于从日本的转口输入。值得称道的是，这一时期有两本重要的日本学者的民族音乐学著作在中国直接出版和翻译出版，比起以往已经在中国发表的一些单篇论文来说，更显出其体系完整、内容丰富、构思严谨的特点。其中一本是山口修教授的《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》(1999)，根据作者和序言的介绍，该书是建立在作者博士学位论文的基础上，还补充加入了经过"大幅度修改"的以往论文资料。并且，还因为这是身为著名学者的山口修教授"有生以来第一次出版个人的著书"，再加上采用中文而不是日文原文的方式出版，以此凸显了该书在中日音乐文化交流上具有的特殊价值。从一位读者的角度看来，这本书其实包含既可相互独立成篇，又前后有所呼应的两个部分。前一部分即第一篇"音乐学的定义"，从对象、资料和方法(比较、历史、运用)三个方面，通过对"作为文化的音乐"这一民族音乐学的命题的深入讨论，展示了作者对"音乐学"概念的较新的理解。这是多年来作者所发表大量民族音乐学理论观点的集大成之作，从中可以看到作者对符号学的"语言与言语"、比较方法的"中心与边缘"及静态观、历史学的时空观与动态观，还有"本文化与异文化"、"etic - emic"等人类学名词概念所作的凝练、圆融的解释，它让中国读者在一种新的境地里，重窥了一向为大家所熟悉的那位博学睿智、善于思辨的理论家山口修教授。第二部分即该书的第二篇"维系贝劳音乐的时空"和第三篇"贝劳音乐的共时性、历时性"，它在田野考察的第一手资料基础上，运用前一部分所介绍的民族音乐学方法，对大洋洲一个海岛民族的传统音乐个案作了具有解释学性质的，富有说服力的分析研究。应该说，由于以往山口修教授此类偏重田野资料分析的译作主要是在日本国内发表，较少被译为中文与国人见面，以至这部分内容里，

让人们看到了其另一种于理论家素养之外的，同样精彩纷呈的田野工作实践者的面相。

德丸吉彦教授的《民族音乐学》(2000[1990])一书，以简明扼要、流畅明快的笔调介绍了民族音乐学学科的基本概貌。在理论体系上，从早期的马依翁[①]、萨克斯等偏重乐器和文化圈研究的比较音乐学方法，中期的涅特、梅里安姆等注重的“研究文化中的音乐”[②]观念和“概念、行为、音声”三重认知模式，后期的雷斯(Timothy Rice)对梅里安姆理论的修正和“重建民族音乐学”的愿望，以及民族音乐学对西方古典音乐(如贝多芬)、大众通俗音乐进行研究的发展趋向等等，均作了深入浅出的介绍。其中还贯穿了对洛马克斯(Alan Lomax)的歌唱测音体系、西格(Charles Seeger)的“规范性乐谱与记述性乐谱”概念以及“变化和固定的相互关系”等研究方法的讨论。其可贵之处在于，作为一位东方学者，他能够既做到对现代西方民族音乐学理论(尤其是20世纪晚期内容)给予忠实、完整的介绍，又在中间融入了邦乐、三味线和佛教声明等许多日本及亚洲传统音乐研究的实践内容。可资比较的是，这一时期尽管在中国大陆已经出版了不少已经翻译为中文的西文著述，但其中仍是以论文为主，较完整的西文民族音乐学著作的翻译工作虽然一直不乏有人策划甚至在着手实施，但限于种种困难，尚未能够进入出版的议程。同时，中国大陆20世纪末叶虽然编写并出版了数种“民族音乐学概论”一类著作，但其中除个别著作外，多数对于20世纪80年代以后西方该学科的新的发展鲜有涉及。进入21世纪的头几年间，中国学者的此方面研究内容才开始逐渐增多[③]，德丸教授的书也在一定程度上弥补了这一空缺。据译者后记解释，德丸教授的书于大约10年前已经译成，但因为版权问题而延迟至2000年才出版。然而鉴于上述原因，它在中国读者的眼中仍然有其明显的运用

① 为了同前面涉及的人名相统一，在此恕不采用该书中所用的不同译名名称。

② 梅里安姆后改其定义为“音乐作为文化的研究”(Merriam 1977:204)，涅特则将此概念发展为研究“在文化环境中的音乐”(Nettl 1983:131－132)，万变不离其宗，均主张把音乐(本文)置于文化背景(上下文)中加以研究。

③ 例如汤亚汀、洛秦、管建华等中国学者的文章及著作。

价值。

在同一时期，中国大陆各核心音乐学刊上还发表了以下一些日本学者的论文：东川清一的《日本音乐三题》(1992)、岸边成雄的《日本和琴的原形》(1993)、谷本一之的《爱斯基摩、阿伊努、日本——北方诸民族的音乐和文化的谱系》(1994)、蒲生乡昭的《日本音乐中看到的中国影响》(1996)、小岛美子的《音乐史学与民俗音乐学——关于口传文艺研究的方法》(1997)。从这一时期的单篇论文看，基本上沿续了前一个10年的研究主旨，但其中同中国和其他国家音乐的跨文化比较的成份有所增加。在同一研究领域，近10余年来已经召开的4届中日音乐比较研究国际研讨会(笔者参加了其中两届)及在台湾、香港召开的其他学术研讨会上，还发表了更多的论文。限于篇幅，在此只能从略。

四、结语

日本民族音乐学对中国音乐学界的影响，主要开始于上世纪80年代。就像上世纪初的学堂乐歌为西方音乐文化的进入做了准备一样，80年代日本民族音乐学的进入，也对西方民族音乐学随后的真正进入中国音乐学界起了某种先导作用。如前所述，这两次中国音乐学界所开始接触西方音乐文化及思想方法的具体路径，都不是采取直接同欧美交流的方式，而是先从日本引入音乐作品或翻译西方学者著作的日译本着手，让西方音乐原作(著)转了一道手才到达自己的手中。这固然是有当时中西音乐学术文化交流的步伐太慢，资料来源跟不上的原因；也由于我们长期与西方隔绝或断绝的时间较长，导致了自己可进行中西文化交流沟通的人才有所欠缺；此外还与我国音乐界与日本音乐界之间有着比较同西方音乐界更深、更久和更为直接的联系以及日本对西方音乐文化的接受常常是比我们先行了一步有关。除此而外，经过长期的接触与交流，笔者深感还应该注意到日本民族音乐学的另一个特点，即由日本学者在接受外来学术思想时更富于开放和接纳的心态，以致较能够将已经世界化(或“人类化”)了的民族音乐学学科吸收消融，并与自己的传统音乐理论融为一体。比较前述日本

民族音乐学的各种优点，这显然是一个藏于深层，较难以简单模仿和学习的因素。同时，这也是日本学界比我们先行了一步，我们也有必要为之继续努力的一个重要方向。

参考文献

1. ［英］A. J. 埃利斯（Ellis, Alexander J.）：
   1885 " On the Musical Scales of Various Nations. " *Journal of the Royal Society of Arts* 33：484～527.
   1951（1885）日译本《各民族的音阶》，门马直美译，音乐之友社；1990 再版，谢列梅 1990：7：1～43。
   1985 中译本《论各种民族的音阶》，方克、孙玄龄译自门马直美日译本《各民族的音阶》，载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，第 1～38 页。
2. 杨昭恕：《中西音律之比较》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》，第 1 卷第 2 号，1920。
3. 杨勃：《中西音乐之相合》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》，第 1 卷第 7 号，1920。
4. 萧友梅：《中西音乐的比较研究》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》，第 1 卷第 8 号，1920。
5. 萧友梅：《古今中西音阶研究》，《音乐院院刊》第 1、2、3 号连载，1928～1929 年；《乐艺》1930 年第 1 卷第 1 号重载。
6. 王露：《中西音乐归一说》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》，第 1 卷第 9、10 两号合刊，1920。
7. 祝湘石：《中西音乐之比较》，《音乐季刊》，1924 年第 3 期。
8. 王光祈：《欧洲音乐进化论》，上海书局 1924；重载冯文慈、俞玉滋选注《王光祈论著选集》（上），人民音乐出版社，1993，第 31～46 页。
9. 张洪岛：《音乐与人类进化之关系》，《新乐潮》，第 3 卷第 1 期，1929。
10. ［美］R. 拉赫曼（Lachmann, Robert）
    Musik des Orients. Breslau：Jedermanns Bücherei. 1929.
    日译本《东洋音乐——比较音乐的研究》，岸边成雄（译），音乐之友社，列夫勒，卡尔彼得，1960（1929）。
11. 王光祈：《中国音乐史》，中华书局，1934；重载冯文慈、俞玉滋选注《王光祈论著选集》（中），人民音乐出版社，1993。

12. [日]田边尚雄:

周作人口译,李开先记录:《中国古代音乐之世界的价值》,《音乐界》1923 年第 4 期。

天风译:《音之性质》缪天瑞主编《音乐教育》,1936 年第 4 卷第 4 期。

天风译:《音阶论之基础》,缪天瑞主编《音乐教育》,1936 年第 4 卷第 2 期。

陈清泉译:《中国音乐史》,商务印书馆,1998(1936)。

洪炎秋译:(年代不详)《日本音乐发达之概观及其本质》,北京近代科学图书馆丛刊第 24 号。

13. [德]C. 萨克斯(Sachs, Curt):

The History of Musical Instruments. New York: Norton. 1940.

日译本《乐器的历史》,柿木吾郎(译),全音乐谱出版社,1964。

The Rise of Music in the Ancient World, East and West. New York: Norton. 1943.

日译本《音乐的源泉》,皆川达夫,柿木吾郎(译),音乐之友社,1969。

Vergleichende Musikwissenschaft—Musik der Fremdkulturen. Heidelberg: Quelle und Meyer. 1930(1959).

日译本《比较音乐学》,野村良雄,岸边成雄(合译),全音乐出版社,1966(1959)。

中译本《比较音乐学——异国文化的音乐》,俞人豪根据 1959 年海德堡德文版翻译,载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第 206 ~ 120 页。

The Wellsprings of Music. The Hague: M. Nijhoff. 1962.

日译本《音乐的源泉——民族音乐学的考察》,福田昌作(译),音乐之友社,1970。

14. [荷兰]J. 孔斯特(Kunst, Jaap):

Ethnomusicology. 3d ed. The Hague: M. Nijhoff. 1959.

中译本《民族音乐学》(节选),袁静芳、俞人豪译自秋山龙英编《民族音乐学》(原日译本年代不详),载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第 121 ~ 177 页。

15. [加]考林斯基(M. kolinski):

"Ethnomusicology, its problems and methods." *Ethnomusicology Newsletter*. 1957. No. 10:1 ~ 7.

中译本《论民族音乐学研究的课题与方法》,林晔译自木岛健一日译本(原出版年代不详),载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第 257 ~ 264 页。

16. [美]A. P. 梅里安姆(Merriam, Alan P.)

The Anthropology of Music. Evanston, Ill.: North Western University Press. 1964.

日译本《音乐人类学》,藤井知昭、铃木道子(合译),音乐之友社,1980(1964)。

中译本《民族音乐学的研究》,俞人豪译自藤井知昭等日译本《音乐人类学》,载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第206~225页。

17. [日]野村良雄,罗传开译:《宗教音乐》(译自[日]《标准音乐辞典》),载上海音乐学院音乐研究所与安徽省文学艺术研究所合编《音乐与民族》(内刊),1984,第256~265页。

18. [日]柿木吾郎等,罗传开译:《音体系的定义与历史》,1984(1981)(摘译自[日]《音乐大事典》第一卷,1981年),载《音乐与民族》(内刊),1984年,第266~272页。

19. [日]山口修,罗传开译:

《民族音乐:构成民族音乐的变数项目》(译自[日]《新音乐辞典》[乐语篇]音乐之友社,1977年),载《音乐与民族》(内刊),1984(1977),第12~17页。

《民族音乐学》,(译自[日]《新音乐辞典》[乐语篇],音乐之友社1977年版),载《音乐与民族》(内刊),1984(1977),第300~302页。

《民族音乐和民族音乐学》(译自[日]《音乐艺术》1972年),载《音乐与民族》(内刊),1984(1972),第1~11页。

《民族音乐学》(译自[日]《日本大事典》第五卷),载《音乐词典词条汇集——民族音乐学》,人民音乐出版社,1988(1983),第49~108页。

20. [日]山口修,朱家骏译:《音乐风格的时空构造》,载《音乐艺术》1989年第3期,第27~31页。

21. [日]三木稔,罗传开译:《古÷今+东x西——在传统和现代之间的山谷里》,(译自[日]《音乐艺术》1980年6月号),载《音乐与民族》(内刊),1984(1980),第53~62页。

22. [日]吉川英史,罗传开译:《邦乐的现状和种类——从横的方面看邦乐》,载《音乐与民族》(内刊),1984,第219~227页。

23. [日]小泉文夫,罗传开译:《日本传统音乐音阶调式的基本构造》,(译自《日本传统音乐研究》,音乐之友社,1977年),载《音乐与民族》(内刊),1984(1977),第228~233页。

24. [日]户田邦雄,罗传开译:《欧洲音乐的民族特性》(译自[日]《音乐艺术》1972年10月号),载《音乐与民族》(内刊),1984(1972),第243~255页。

25. [日]岸边成雄:

罗传开译:《唐代乐曲中西域系统曲名探讨》(摘译自《古代丝绸之路的音乐》讲谈社,1982年),载《音乐与民族》(内刊),1984(1977),第234~242页。

《日本正仓院乐器的起源——古代丝绸之路的音乐》(上、下),载《中央音乐学院

学报》1984年第3期,第43～46页;第4期,第49～53页。
《比较音乐学的业绩与方法》郎樱据[日]《东京大学的比较文化研究》第一辑翻译,载董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第265～277页。
《日本和琴的原形》(上),载《黄钟》1993年第4期,第72～76页。
26. [日]岸边成雄、泽田笃子,徐元勇译:《亚洲佛教音乐概说》,载《中国音乐》1992年第1期,第24～28页。
27. 中国艺术研究院音乐研究所资料室编:《中国音乐书谱志——先秦——一九四九年音乐书谱全目》,人民音乐出版社,1984。
28. 人民音乐出版社编辑部编:《音乐词典词条汇集——民族音乐学》,人民音乐出版社,1988。
29. [日]内田琉璃子,名庸译:《日本音乐的寻源与泰西北少数民族音乐》,载《中国音乐》1988年第2期,第63～65页。
30. 中国艺术研究院音乐研究所资料室编:《1906—1949中国音乐期刊篇目汇录》,文化艺术出版社,1990。
31. [日]东川清一,王少军译:《日本音乐三题》,载《黄钟》1992年第4期,第108～114页。
32. 廖辅叔:《萧友梅传》,浙江美术学院出版社,1993。
33. 向延生主编:《中国近现代音乐家传》,春风文艺出版社,1994。
34. [日]谷本一之,龚林译:《爱斯基摩、阿伊努、日本——北方诸民族的音乐和文化的谱系》,载《音乐艺术》1994年第3期,第21～24页。
35. 沈洽:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》1996年第3期,第1～17页。
36. [日]蒲生乡昭,王耀华译:《日本音乐中看到的中国影响》,载《音乐研究》1996年第1期,第28～35页。
37. [日]小岛美子,俞人豪译:《音乐史学与民俗音乐学——关于口传文艺研究的方法》,载《中央音乐学院学报》,1997年,第73～77页。
38. 杨民康:《试论中国南方少数民族音乐与日本民间音乐比较研究的前景》,第一届中日音乐比较研究国际研讨会(1995年、福州)宣读,《人民音乐》1997年,第8～9期连载。
39. Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty - nine Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 1983.
40. Merriam, Alan P. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology: An Historical - Theoretical Perspective." 1977. *Ethnomusicology* 21:189～204.
41. Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." 1987. *Ethnomusicolo-*

gy 313:469 ~ 88.

42. Cooley, Timothy J. "Casting Shadows in the Field: An Introduction", *Shadows in the Field: New Pespectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory E. Barz & Timothy J. Cooley. New York: Oxford University Press, 1997. p. 3 ~ 22.
43. [日]山口修,纪太平、朱家骏、[日]仲万美子、橘田勋译:《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》,中国社会科学出版社,1999。
44. [日]德丸吉彦,王耀华、杨桂香、陈新凤译:《民族音乐学》(1990),福建教育出版社,2000。

论文提要(論文要旨)

日本民族音楽学理論が中国大陸音楽学術界に与える影響

についての試論

中国民族音楽学(比較音楽学を含める)はその学科の発展過程において直接に日本民族音楽学から影響と助けを受けていたのである。20世紀80年代以前、1920年に楊昭恕、王露、蕭友梅などの中国の学者たちおよび日本の田辺尚雄などはすでに東西音楽の比較研究を始めていた。王光祈はその分野においてあとの雁が先になってベルリン比較音楽学派を東洋に紹介した第一人者であると日本の学者たちに思われている(岸辺成雄1985)。30年代以降、田辺尚雄、林謙三たちの著作を中国語に翻訳して中国において伝わり広まっていた。

20世紀80~90年代:60年代以前、田辺尚雄、岸辺成雄などは日本比較音楽学を発展するのに多くの力があった。60年代においてネートル、メリアム、フッドなどを代表としてのアメリカ民族音楽学の一部の主な観点は約10年後初めて日本民族音楽学の専門家であ

る山口修、徳丸吉彦などの著作あるいは辞書に見られた。1980年代、罗传开、董维松、沈洽などの中国音楽学者をはじめとしていくつかの民族音楽についての参考資料を相次いで編集したり翻訳したりした。また、中国の大陸において民族音楽を研究し始めた。そのごろ、中国学界が民族音楽学に触る具体的なロードはすべて直接に欧米を通すわけではなくて前文に述べたような欧米著作の日本語訳を通して民族音楽学に初めて触つたのである。中国大陸の音楽学者が相次いで編集したり翻訳したりした一部の民族音楽についての音楽参考資料では日本語の著作にかかわりがある内容は次のようである。

一、一部の重要な論文は西洋民族音楽著作を種本とした日本語訳から翻訳されたものである。

二、各種の日本語の音楽辞典に載っている民族音楽学についての言葉から翻訳されたものである。

三、岸辺成雄・小泉文夫などの日本学者の著作に載っている民族音楽学についての論文から翻訳されたものである。

20世紀90年代以来中国の社会と政治の環境が10年前に比べるとさらに開放して西洋民族音楽の原作を得るロードはだんだん広がってくる。それに加えて、欧米に留学したことがあるおよび英語が上手である音楽分野の人材が増える一方である。したがって80年代において日本から伝わった資料によって西洋の民族音楽を了解して勉強したのは普通であるげれどもこの時期となるとそのような傾向が弱くなってきた。だが日本民族音楽学はこの時期にも相変の著作わらず一定の役割を果たした。この間には日本学者の民族音楽学に関する二冊——『出自積淤的水中———以貝勞音乐为实例的音乐学新论』(山口修1999)および『民族音楽学』(徳丸吉彦)は中国では直接に出版されたり翻訳されてから出版されたりした。昔中国で発表された一部の論文に比べるとこの二冊の著作はシステムも完全であるし内容も豊富であるし構想も厳密である。そのような成果は取り立てて述べる価値があるものだ。

この20年来、中国民族音楽学の学者たちは国際学界でも公平に話し合ったり平等に交流したり独立して発展したりできるように精一杯努力してきて今にすでに著しい成果を収めた。それにもかかわらず中国民族音楽学の発展の状況はある方面において日本あるいは香港、台湾に比べるとまだ一定の差がある。我々は前に述べたような独立して発展する能力を身につけるということを目標として続いて努力する必要はまだまだある。

福建省泉州提線木偶戲

における演者と奏者の伝承方法の差異についての一考察

山本宏子

はじめに

中国福建省泉州で伝承されてきた提線木偶戯の歴史を簡単に眺めてみよう。泉州に提線木偶戯が伝わった正確な時期は、史料がないため不明であるが、南宋代にはすでに定着していたといわれている。明代には、4人で演じる「四美班」と呼ばれる劇団組織形態が成立する。清代道光年間(1821－1850年)になると、5人で演じる「五名家」という形態へと変化し、『目連救母』『李世民遊地府』『三藏取経』の三部作からなる「目連戯」をレパートリーに加えた。1949年中華人民共和国成立当時、宗教色の強い演目は迷信であるとして上演禁止となり、木偶戯は衰退の一途をたどる。1952年、泉州市役所は離散していた優秀な伝承者を集め、公立の「泉州市木偶劇団」の前身を設立した。かくして、時代に応じた演目を創作し、劇場芸術への道を歩み始める。1978年以降の改革解放に伴い、伝統演目が復活し、新作とともに、今日では無形文化財として世界的に評価されている。

木隅戯の伝承方法も、中華人民共和国設立を以前と以後では大きく変わった。本論は、伝統的な伝承方法を取り上げ、日本における

民族・传统

研究方法を応用して考察するものである。

木偶遣いの伝承方法

提線木偶戯のパフォーマーは2つに分けられる。木偶を扱いながら歌をうたい台詞を語る演者と、楽器の演奏をおこなう奏者である。

演者の技法の伝統的伝承方法について、中国泉州木偶劇団名誉団長の黄奕缺氏に話を伺った。黄奕缺氏は1928年生まれで、木偶を操る巧みな演技で「国家一級演員」に選ばれ、中国戯劇家協会会員、中国木偶皮影芸術学会副会長、福建省木偶芸術学会常務会長などの要職を努めている。黄奕缺氏は、共和国設立以前の伝統的伝承方法を語ることのできる最後の生き証人とでもいうべき存在である。

黄氏は泉州の鯉城区から少し離れた南安という農村で生まれた。彼の家族で木偶戯をしていた人はいない。小さいころから木偶戯が好きで、上演を見ては自分でまねて練習したりしていた。医者をしていた親戚のおじさんが、そのような彼の行動をみて、木偶戯をするよう勧めた。おじさんが、黄氏の才能を発見したわけである。

黄氏が13歳のころ、陳天恩氏という木偶遣いがいた。そのころ陳天恩氏は「四美班」を新たに結成するため、11歳~14歳までの少年を4人集めているところであった。子供が木偶を操る劇団を<u>小班</u>という。一般に<u>小班</u>を作るとき、木偶遣いは新人を探していることを木偶戯の仲間に知らせ、ニースを広めてもらう。口伝えにそのことを聞いた少年たちが、直接木偶遣いに会いに来る。

木偶戯の仲間うちでは、先生となる木偶遣いのことを師父、弟子の少年達のことは<u>学徒</u>と呼ぶ習慣であった。

そのころ<u>小班</u>に入りたい希望者は多かったという。<u>師父</u>はその少年達に素質があるかどうか、簡単な試験をする。試験といっても難しいものではなく、五体満足かどうかということと、もっぱら実技的な可能性を見極めるためで、例えば、師父の歌や台詞をまねて繰り返すことなどであった。学徒を選ぶときは、生、旦、北、雑という役割に応じた声の質を考慮に入れなければならない。かつての

木偶劇団は男性だけで、女性は入ることができなかったので、女役ためには、高い声の学徒を選択する必要があった。また、豪快な武将の役や敵役のためには、力強い声の学徒が必要であった。師父は人選に際して声の質に慎重にならざるを得なかった。

「入団期間5年4ヶ月」という誓約書「門生帖」を交わして、黄少年は陳天恩氏の小班に入った。黄少年は誓約をして1ヶ月後に、泉州に出てきて師父の家に住み、その家族と生活を共にするようになった。陳家は、陳天恩氏の父親も弟も木偶戲を演じていた芸人の一家であった。

黄少年が入班したころ陳天恩氏は30歳ぐらいだった。小班は、学徒達を順次に入れ換えるのではなく、全員一緒に結成して、数年後に全員一緒に解散させる。これは現代の学校の「入学・卒業」という制度に似たシステムである。しかし、毎年入学者を集めるわけではない点が異なる。陳天恩氏は生涯で3回小班を結成したが、黄少年はその2回目の小班に入った。

最初の4ヶ月は練習期間中で、上演は不可能である。その間収入がないので、生活費は師父が蓄えの中から払う。資本がないと師父にはなれなかったのである。

朝はまず発声練習をし、それからようやく朝飯となる。その後、木偶の操作を習う。最初に伝授されたのは『父子状元』という演目の中の一場である。『父子状元』が上演できるようになるまで4ヶ月間かかったということである。台本は手書きで写してくり返し読む。木偶劇の演者は読み書きができるようになるので、人々の尊敬を勝ち取ったといわれている。4人の学徒は与えられた役の台詞や歌を暗唱してから、つなげて練習する。部分練習ではなく、ストーリーの順に従って練習していく。毎日、師父が少しずつ歌い語り操って見本を示し、それを真似るという練習が続いた。師父は木偶の操り方法を教えるだけでなく、4人の学徒を取りまとめる演出もおこなっている。このような伝承方法では、1人の師父が蓄積していた知識? 経験の中から、1つの芸能のすべてが生み出されるといっ

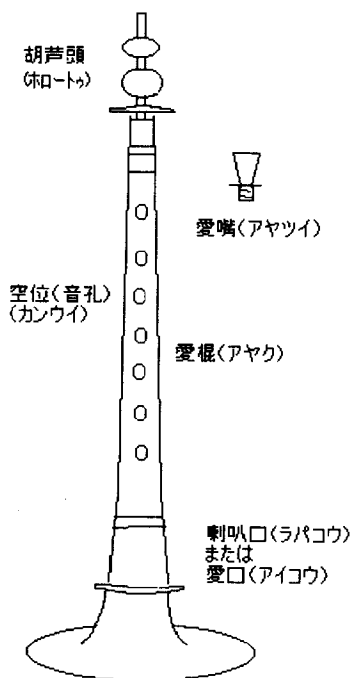
ても過言ではない。

練習のときは、楽器の伴奏は付かない。師父が歌を歌いながら、あるいは、長い棒をもって拍子を取りながら教える。間違ったときはその棒で打たれることもあったという。上演の直前に、始めて楽器と合わせる。楽隊は上演のたびに集めた。楽器の伝承方法は後で詳しく述べる。

さて、4ヶ月の練習が終わるといよいよ上演するようになり、4年8ヶ月間は上演しながら、次々と新しい演目を習うという二重の生活になる。その後、師父に対するお礼奉公として4ヶ月間演じる。

表1　小班での活動期間

入門 →		終了
練習	公演（義務）	お礼奉公
4ヶ月	4年8ヶ月	4ヶ月

お礼奉公も終わると、学徒達はすでに16歳～19歳の青年になっている。彼らの人生はそこで様々に別れることになる。あるものは青年の木偶劇団である中班に入る。小班のときの仲間がまとめて同じ中班に入ることもあれば、ばらばらに別の中班に入ることもある。また、小班の仲間で師父を雇って、そのまま中班を結成する場合もある。もちろん、技量が足りないなどの理由で中班にいけない人もいる。4人学徒を育てても4人全員が一人前になるということは殆ど無理であって、そのうちの2人とか3人とかだけが継続でき、技量の足りない人は楽隊にまわ

ったりする。黄奕缺氏の場合は、陳天恩氏のもとを離れると、中班を捜して入った。中班で3年間演じた。新しい演目を、中班の師父が教えてくれた。中班でも伝承と上演が同時進行でおこなわれていたのである。演者はその後さらに大人の戯班である大班へと移籍していく。

このような小班からスタートする伝統的な伝承方法も、共和国設立以降は姿を消し、学校制度がとって変わった。

今まで見てきたように、木偶遣いとしての入門となる小班という演者集団は、陳家のように血族が基盤になっていて、それに黄奕缺氏のような学徒が入ってくるという形で成り立っている。血縁のないまったく新規参入者を認めている点が注目に値する。

奏者の伝承方法

ここでは、泉州提線木偶戯の主要旋律楽器の伝承方法について、詳しく眺めて見よう。

中国では一般にダブルリードの管楽器を、嗩吶という総称で呼んでいる。嗩吶は中国各地に広く分布している。泉州の嗩吶は、大型のものを大噯または大吹、小型のものを噯仔と呼んでいる。

泉州市木偶劇団の大噯・噯仔の奏者黄光煌氏の父親兄弟がすべて大噯・噯仔の奏者である。総勢6名の大噯・噯仔奏者の生年と、現在の職業は以下のとおりである。全員が自分の大噯・噯仔を所有して、現在も奏者として活躍している。

父	1922年生	民間芸人
長男	1945年生	泉州市木偶劇団員
二男	1950年生	民間芸人
三男	1960年生	高甲戯劇団員
四男	1962年生	民間芸人
五男	1964年生	民間芸人

前述の木偶遣い黄奕缺氏と同世代である父親から、共和国設立以前の伝承方法について話しを伺った。

「民間芸人」というのは、道士の儀礼で演奏する奏者のことである。父親は民間芸人であるが、かつては布袋戯や提線木偶戯で、大噯・噯仔も演奏をしたこともあった。

楽器奏者は、木偶遣いとは異なり、小班を作って後継者を育てるようなシステムはなかった。楽器は個人で先生を探して教えを請うものであった。親が奏者だったので、自分も子供のころから演奏するようになったという人も多い。大噯・噯仔の場合も、まず最初に父親から習うケースが多い。ある程度演奏できるようになると、劇団や班に雇われる。どのジャンルにも入ることができるが、それぞれの劇団の先生から学び直すことになる。

実は、大噯・噯仔は、実際に演奏するときは、基本旋律に装飾音を入れて演奏するという特徴がある。泉州で伝承されている楽曲には、ジャンルを越えて演奏されるものが多くあるが、同じ楽曲でもジャンルによってあるいは演奏者によって、装飾のつけ方が異なる。そのため、父親から伝承したままでは通用しないので、先生に従って装飾の付け方を修正するのである。このように、奏者はある程度演奏ができるようになってから始めて劇団に入り、そこで職業的訓練が始まる。上演しながらの訓練である。

ちなみに、黄氏5人兄弟も始めは父親から大噯・噯仔を習ったが、その後ジャンルや先生が異なったので、現在は微妙に異なった吹き方をするという。

このように、楽器の伝承の初期段階には、劇団や班はなんら関与していないということが確認できた。

まとめとして — 継承者の差異

日本の音楽学者徳丸吉彦(TOKUMARU Yoshihiko)氏は、社会によっては、音楽家の身分が、特定の家に生まれたものに限る「生得的身分」と、出生に関係無く競争を通じて示した個人の能力に対して与えられる「獲得的身分」があることを指摘している(徳丸 1996:96)。泉州提線木偶戯では、楽器奏者は父から息子への「生得的身分」の傾

向が強く、木偶遣いは師匠から弟子への「獲得的身分」の傾向が強い。

その原因として、演者を集め小班を編成するために、1 人の師父が同じ年頃の息子を4 人揃えられる可能性は極めて低いということが上げられる。必然的に、血縁ではない少年を集めることになる。

それに対し奏者は1 人 1 人個別に育てるため、父から息子への伝承が可能である。ここで注意すべきことは、奏者は結果として「生得的身分」となっているが、決して特定の家に生まれたものに「限られていた」わけではない。なぜ息子が継承者になるかということは、子供のころの「摺り込み」による学習環境が、多いに影響しているといえる。「摺り込み」とは、生活環境のなかで自然と音楽に接するために、練習することなく身に付く伝承方法のことである。

また、父親が木偶戯の奏者でなくても、息子が木偶戯の奏者になれるのは、木偶戯の音楽が他のジャンルの音楽とかけ離れたものではなく類似しているためである。どのジャンルから入門しようと、多少の修正をすれば、木偶戯への道が開けているということである。

以上のように、木偶戯という1つのジャンルのなかで、木偶と楽器との伝承が異なることが明らかになった。演者は、最初から木偶遣いの専門家として育てられるのに対し、奏者は他のジャンルにも対応が可能であり、両者の伝習方法もまったく異なることがわかった。

謝辞

本論考は博士論文『神を請う楽の音一福建省泉州提線木偶戯における技法の象徴性とその継承一』(2002 年 3 月、日本国大阪大学文学部)の一部に加筆・修正を加えたものである。本研究をおこなうに当って、さまざまな方のご協力とご助力をいただいた。泉州市木偶劇団団長王景賢氏と福建泉州海外交通史博物館館長王連茂氏には、泉州での受け入れ窓口として、調査の便宜をはかっていただい

た。福建師範大学教授王耀華氏には、中国の学術的ネットワークの扉を開いて招き入れていただいた。泉州市木偶劇団副団長林文栄氏は、演者として様々ご教示くださっただけでなく、調査にも同行していただいた。泉州市木偶劇団名誉団長黄奕缺氏や黄光煌氏、泉州華僑大学王暁暉氏、立教大学助教授細井尚子氏そして、ご協力いただいた泉州の多くの皆様に、心から感謝の意を表したい。また、博士論文をまとめるにあたって、大阪大学教授山口修氏にさまざまご教示をいただいた。心からの謝意を表したい。

参考文献

1. 徳丸吉彦:《民族音楽学理論》,放送大学教育振興会,1996。

对福建泉州提线木偶戏中木偶师与演奏者的传承方法的差异之考察

山本宏子

序言

中国福建的泉州市因提线木偶戏而闻名。让我们简单地回顾一下泉州提线木偶的历史。由于缺乏史料,因而无法明确提线木偶戏究竟是何时传入泉州的,但早在南宋年间就已在此地出现了木偶戏。到了明代出现了由4个人参加演出的名为“四美班”的剧团。清代道光年间(1821~1850年)“四美班”演变为由5人参加演出的“五名家”,并把由《目连救母》、《李世明游地府》、《三藏取经》三部戏组成的“目连戏”加入演出曲目中。1949年中华人民共和国成立时,提线木偶戏被视为讲究迷信,宗教色彩强烈的戏剧遭到禁演,木偶戏也濒临消亡。1952年泉州市政府召集四处离散的优秀传承者,成立了“泉州市木偶剧团”的前身。就此开始了创作符合时代精神的木偶戏,创办艺术剧场的尝试。1978年后随着改革开放的深入,剧团在大胆恢复传统剧目的同时,不断开发新剧目,现在提线木偶戏已经作为一种无形的文化遗产,得到了全世界的认可。

本论文试图运用日本的研究方法,对中华人民共和国成立以前的传统的传承方法作一考察。

木偶师的传承方法

提线木偶戏的表演分两大部分,即边操纵木偶边说台词唱歌的演出者和演奏乐器的演奏者。

笔者就传统的演奏技巧的传承方法,请教了中国泉州木偶剧团名誉团长黄奕缺先生。黄奕缺先生生于1928年,因其出色的木偶操纵技巧而被评为国家一级演员,并担任中国戏剧家协会会员,中国木偶皮影艺术学会副会长,福建省木偶艺术学会常务会长等职务。黄奕缺先生可谓了解中华人民共和国成立前的传统的木偶传承方法的最后一位活着的证人。

黄奕缺先生出生于离泉州鲤城区不远的南安,他家族中没有人演木偶戏,可是他从小就喜欢木偶戏,每次看完演出都模仿着练习。当医生的叔叔见此情景,便鼓励他学木偶戏,挖掘出了他的才能。

黄氏13岁那年,有个叫陈天恩的木偶师为了重建"四美班",正在物色4名11岁至14岁的少年。那时人们把由小孩操作木偶的剧团称为小班。一般在组建小班时,木偶师把要募集新人的消息告诉剧团成员,再通过他们把消息传开去。闻讯的少年们直接来见木偶师。

在木偶剧团中,人们习惯把当老师的木偶师称为师父,把学艺的少年弟子们称为学徒。

据说当时想进小班的人很多。师父便简单地考考这些少年是否有学艺的素质。说是考试其实并不难,主要看看身体是否健全,是否有操纵木偶的可能性,比如反复模仿师父的歌声和台词等。在选择学生时,按照生,旦,北,杂等角色分配,来考虑学生的声音条件。以前的木偶剧团里只有男性,女性是不能入团的。所以为了女角,必须选择一些声音高的学生。为了武将和反派角色,还得选一些声音大的学生。师父在选材时对音质的选择必须慎之又慎。

少年黄奕缺把一份"入团时间为5年又4个月"的契约书,也叫"门生帖"交给了师父,便进了陈天恩的小班。签约一个月后,黄奕缺便来到泉州住在师父家,与其家人共同生活。陈家乃木偶世家,陈天恩的父亲和弟弟都是木偶艺人。

黄奕缺入班时陈天恩30多岁,小班的学生不是更迭轮换制,而是

同时入班同时解散。这与现在小学"入学，毕业"的制度相仿，所不同的是小班不是每年招生。陈天恩一生曾组建过三次小班，黄弈缺进的是第二届小班。

入班最初4个月为实习期，不能参加演出。这期间没有收入，师父替学生从积蓄中拿出生活费来，所以没有资本就不能当师父。

学员们清晨一早就练嗓子，然后才吃早饭。接着学习操纵木偶。他们最初学的戏是"父子状元"中的一场。据说要练习四个月，才能参加"父子状元"的演出。剧本是手抄后，得反复朗读。木偶剧演员个个能读会写，因而受到了人们的尊敬。4个学徒把分派给自己的角色的台词和歌词背熟后，再合在一起排练。他们不是个别练习，而是按照故事发展的情节进行合练。师父不仅教会他们木偶的操纵技能，还带着他们排练。可以说通过这种传承方法，将师父积累的知识和经验，毫无保留地全部传授给了年轻人。

排练时没有乐队伴奏。师父一边唱着歌词，或是边用长棒打着节拍边教学徒唱。唱错的时候还少不了挨师父一棒。正式演出之前才与乐队合练。乐队成员在每次演出之前才集中。有关乐器的传承将在后面详细说明。

结束了4个月的实习后，学徒们终于可以参加演出了。在长达4年8个月的学徒期间，他们过着边学戏边演出的双重生活。满师后作为对师父的报答再参加4个月的演出。

表1　小班的活动时期

入门 → 结束

练习	公演（义务）	义演
4个月	4　年8个月	4个月

报答演出结束后，学徒们已是16岁～19岁的青年了。他们的人生便在此分道扬镳。有些青年进了中班的青年木偶剧团。有些小班时的同伴会进同一个中班，也有的分别进入不同的中班。还有的小班同伴请来中班的师父大家一同升入中班。当然也有人因为演技不到家等诸多理由而无法升入中班。4个学徒个个成才，这几乎不太可能，一般其中2、3人能继续学艺，而遭淘汰的人便转入乐队。黄弈缺在离

开陈天恩师父后，便找到一家中班继续学艺。他在中班呆了3年。中班的师父继续教他新的曲目。在中班也是边学艺边演出。之后还可以继续升入由成人组成的大班。

这种由小班开始的传统的传承方法在中华人民共和国成立后便销声匿迹了。

如上所述，小班这种木偶学艺入门阶段的演出集团，是在陈家这样的世家的基础上，加上黄弈缺这样的学生，才得以成立的。允许没有血缘关系的学徒入门学艺，这一点值得瞩目。

演奏者的传承方法

下面让我们来看看泉州提线木偶戏中担任主要旋律的乐器的传承方法。

我在中国一般把双簧的管乐器总称为唢呐。唢呐在中国分布很广，在泉州称大型的唢呐为大嗳或大吹，小型的唢呐为嗳仔。有的演奏者认为嗳这一名称源自该乐器的音色。

在采访泉州市木偶剧团大嗳和嗳仔的演奏者黄光煌时，才知道他的父亲和兄弟都是大嗳和嗳仔的演奏者。以下是他们家族中总共六名大嗳、嗳仔演奏者的出生年月和现在的职业。

父亲	1922年	民间艺人
长子	1945年	泉州市木偶剧团（黄光煌本人）
次子	1950年	民间艺人
第三个儿子	1960年	高甲戏剧团团员
第四个儿子	1962年	民间艺人
第五个儿子	1964年	民间艺人

笔者向与木偶操纵师黄弈缺同为一代人的黄光煌的父亲，请教了中华人民共和国成立前的乐器的传承方法。

所谓的民间艺人就是在道士的祭祀活动时参加演出的演奏者。其社会地位与高甲戏，提线木偶戏，梨园戏的演奏者不能相提并论，演奏技巧也比不上剧团的演奏者。黄光煌的父亲虽然是民间艺人，但曾经在布袋戏，提线木偶戏中担任大嗳和嗳仔的演奏。

乐器演奏者不同于木偶师,没有开设小班带徒弟的做法,乐师们都是个别拜师学艺,有很多乐师因为父亲是乐师,所以自小开始学习演奏。像大嗳和嗳仔等乐器,大多数乐师是先跟着父亲学的。学到一定程度便进入戏团或戏班参加演奏。他们可以进入任何剧种,进入戏班拜师后,再跟着师父从头学起。

其实大嗳和嗳仔在演奏时有一大特点,那就是在基本旋律的基础上会加上一些装饰音。在泉州传承至今的乐曲中,有很多乐曲的演奏已超越了其剧种本身。即使是同一乐曲,因剧种或演奏者的不同,音的装饰方法也随之变化。因此,从父亲那儿学得的演奏技艺不能就此照搬,还得跟着师父重新学习装饰音的演奏方法。所以,演奏者在掌握了一定的演奏技巧后,才进入剧团,在那儿开始专业训练,边演出边提高。

另外,据说黄氏五兄弟大嗳和嗳仔的演奏技法虽然都师承于父亲,可之后因为加入的剧种和师父各异,现在的吹奏方法均有着细微的差别。

由此可见,在乐器传承的初级阶段,演奏者与剧团或戏班没有任何的关联。

小结——传承者的差异

日本的音乐学家德丸吉彦先生认为,音乐家的身份因社会环境的不同,可分为“与生俱来的身份”和“后天获得的身份”两种,前者只限于那些出身于特定家庭的艺人,而后者则与出生无关,通过竞争显示出个人的才能而“获得的身份”。在泉州提线木偶戏中,乐器演奏者多为父亲传授给儿子的“与生俱来的身份”,而木偶师则以师父传承给徒弟的“后天获得的身份”为多见。

那是因为要组成一个小班得有若干学生,而一个师父拥有年龄接近的 4 个儿子的可能性极小,因而必然要把没有血缘关系的少年召集在一起。反之,演奏者可以一对一的授课,所以父亲能够把自己的技艺传授给儿子。在此值得注意的是,演奏者虽然是“与生俱来的身份”,但并非只限于那些出身于特定家庭的艺人。儿子能成为传承者,

可以说在很大程度上取决于自幼“耳濡目染”的学习环境。所谓的“耳濡目染”是指在生活环境中接触音乐，不刻意地进行练习便能自然而然掌握某种技艺的传承方法。

另外，即使父亲不是木偶戏的乐师，儿子也能成为乐师。那是由于木偶戏的音乐与其他剧种的音乐有着相似之处，其他剧种的乐师若要演奏木偶戏，只要在演奏手法上稍作修改便可入门。

综上所述，在木偶戏这一剧种的传承过程中，显然木偶师和乐师的传承方法不尽相同。前者学艺之初便接受作为木偶师的专项教育，而后者则可兼顾其他剧种，两者的传承和学习方法是截然不同的。

谢词

本论文是将博士论文《乞神之音乐——福建省泉州提线木偶戏中的技法的象征性及其传承——》(2003 年 3 月，日本大阪大学文学部)的一部分内容修正，改写后完成的。在此研究的进行过程中，得到了多方协助。泉州提线木偶剧剧团的王景贤先生和福建泉州海外交通史博物馆馆长王连茂先生作为我在泉州调查时的一个联络点，为我提供了诸多方便。福建师范大学教授王耀华老师是我进入中国学术界的引路人。木偶戏演员，泉州市木偶剧团副团长林文荣先生给了我很多启示，还陪我赴实地考察。在此我还要向泉州市木偶剧团名誉团长黄弈缺先生和黄光煌先生、泉州大学王晓晖先生、立教大学副教授细井尚子，以及给予我多方合作的泉州市的各位朋友表示衷心的感谢。另外，在博士论文收尾阶段，我还得到了大阪大学教授山口修老师的指导，在此一并表示感谢。

参考文献

1. 德丸吉彦:《民族音乐学理论》,广播大学教育振兴会,1996。

中日旋律局部相似现象的初步研究

蒲亨强

引言

中日两国一衣带水,有长期而深刻的历史渊源。学术界一致认为,中日两国文化有很多相似处,表明两国很早就有密切的文化传播交流关系。在音乐研究领域,众多学者正是基于这一共识而展开各自的课题研究。笔者因兴趣所致也以客串身份进入这一领域。

在学习诸多前辈同仁的论著后,从中感到两大困惑。其一,研究者谈抽象音阶模式及成因者众,论具体旋律特点者寡。谈古代文物者众,论当今活音乐者寡,不知何故? 窃以为,音乐是要给人听的唱的,谈两国音乐相似或相异,总要涉及旋律形态更能使人明白些。因为抽象的音阶调式理论,毕竟是从活生生的旋律总结概括出来的,旋律在先,理论在后,我们先把旋律形态研究透彻了再来归纳其理论样式,似乎更符合认识的逻辑。或许,问题的根本在于中日音乐旋律中有联系的材料委实极少吧? 这个问题引出了笔者的另一困惑:学术界大都认为中日音乐与文化的历史渊源密切,交流频繁,甚至日本民族学者多认为日本民族的族源在中国,曾经组织考察队到华南民族中去寻根访祖。笔者在贵州苗族社区调查音乐时,确实也发现"歪梳苗"等支系在服饰、发型以至脚踏的木屐方面,都颇象日本妇女。但真要拿活的音

乐旋律来听来看，至少在代表两国典型特征的旋律材料中，却很难找到相通相似的东西，事实上，两国音乐在对方听来都更多带有明显的异国情调，纯属不同的音体系。

这两点困惑可归为一个核心问题，即中日旋律到底有无相似相通的形态因素？可否从实证方面予以研究？这个问题的解决关系到中日音乐交流的直相。如果我们不弄清楚，或者拿不出令人信服的旋律材料，要证明中日音乐曾有过密切交流传播关系，就有可能流为一句空话，难以令人信服。也难以将中日音乐交流的幅度、程度和真实过程说清道明。

有感于此，我就本人所知的范围将中日旋律作了一番检阅分析，结果表明，从总体看，中日旋律的相似性甚少，完全是两种不同的音体系或旋律体系。但若将审视的目光放得更宽广，中国方面不仅限于汉族音乐，日本方面不限于本土音乐，则可发现，在中日两国的某些局部地区或民族的音乐中，仍然存在一些相似的旋律现象。具体地说，即中国新疆维吾尔族的木卡姆旋律与日本琉球的某些曲调确有一些相似性。尽管这些相似性并非细节的毕肖，而体现于较深层的音调旋法，但它毕竟靠近于同一的旋律样式，可作为分析中日音乐交流的实证材料；尽管这些相似现象出现于地理上相隔遥远的局部地区，但结合更古老的历史年代和文化背景来考察，则又可发现，正是在这些特殊的地区和年代，可以找到一些印证中日音乐交流的蛛丝马迹，表明这种旋律的相似并非偶然所致。

本文将着重从形态学方面对中日局部地区的相似旋律现象作一分析研究，旨在说明，中日旋律相似现象的存在并不普遍直观，但它却确实存在。为避免先入为主的主观臆测性，分析材料拟用随机抽样法，即从已公开发表的相关论著中随意抽取一些作品。分析方法技术上，在靠近旋律具象的基础上，为更简明和逼进本质起见，略作简化还原的抽象处理。

全文首先对中日两国相似旋律材料分别作形态学分析，确认其旋律要素的具体样式和本质特征，比较其相似相异之处。然后结合有关历史研究资料对中日旋律相似性的成因进行初步推测。

一、日本琉球旋律的形态学分析

日本旋律的分析材料借用王耀华教授著《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及规律》一文中的几首曲目。[①] 一是《打花鼓之歌》,存见于日本冲绳县中城村伊集部落,二是琉球王朝时代国王庆贺使所用的仪式乐中的三首作品《颂王声》、《明达子》、《齐空公》。据王教授称,这几首曲调源于中国是没有异议的。通过其音调结构与旋法特点的形态学分析,可见出这几首作品都具有鲜明的日本琉球风格,这种异国情调体现于其旋律构造上有两个特征:含偏声半音的音调结构,以大三度、大二度、小二度连接为主的下行旋法。这些特点都与中国的典型旋律有明显区别。中国旋律的典型音调结构通常有五度框架的大三加小三,纯四加大二两型和四度框架的大二加小三,这些音调都不含半音程,大三度也不特别强调;而纯四、小三和大二度则比较活跃。这里最关键的差异是半音关系的有无。

下面,先从具体作品来分析琉球旋律的基本形态特征。

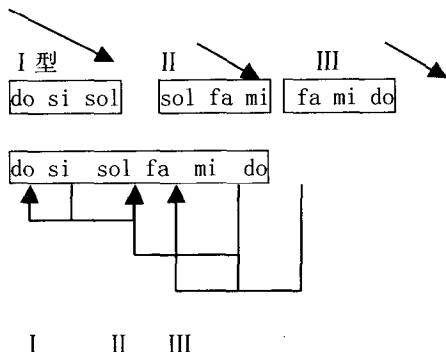
曲例 1、《打花鼓之歌》,此歌旋律以 3 个三音列音调的有机连接而构成,其旋法多以下行为主,其共同特点是,都含有一个偏声半音,开始呈现的旋法具象都是下行,小二度与大三度比较突出。这些共性及其顺势下行的倾向,显示出这 3 个音调具有同质性和派生性。按这 3 个音调呈现的先后顺序,可分别命名为Ⅰ Ⅱ Ⅲ型,其结构及派生关系请参见:

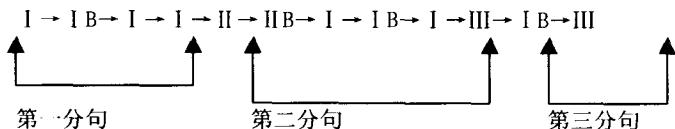
《打花鼓之歌》音调旋法结构图示

音调派生及其构成全歌具有一定规律性,现简述如下:

全歌有自由的长短不一的三个分句,三个分句分别为Ⅰ Ⅱ Ⅲ型音调的衍展。第一分句为单一的Ⅰ型,Ⅰ型出现后经升半音的经过音 fa 自然地往上逆行一次,接着旋律围绕 do si 两音自由旋转,又再现两次Ⅰ后在 sol 煞句;

第二分句,Ⅱ型以 sol 为共同音自然进入,逆行一次,再以 sol 为共

① 载《中国音乐学》1991 年第 2 期。

同音转接 I 的逆行，I 出现两次，向下自然引出第三分句的Ⅲ型，逆行一次之后Ⅲ以拖长的节奏，经短暂的 sol si 两音煞宫，结束全歌。

为简明直观，再列出全歌的音调结构图，调符旁的 B 表示该音调的变奏即上行样式。

此歌中，三种音调构成全歌旋律的结构逻辑很明显，其中第一句全由 I 型构成，在另两个分句中也不断再现运用，出现次数占有压倒优势，显然是核心腔调。这三个音调之所以能自然连接，浑成一体，形成统一的日本旋律风格，关键在于都强调半音音程和直线上下行的旋法。

这些特征，在其它几首日本歌曲中也得到贯穿，现简析如下——

曲例 2《颂王声》，旋律仍以前述 3 个音调为基调，特点与上曲近似，显然属于同一旋律体系。略显不同之处有四。其一，Ⅱ成为核心音调，出现次数最多；其二，三种基本音调不再各自独立成句，而是频繁交替间用来构成分句，旋律材料更显复杂多变；其三，各型音调有顺势向上或向下延伸一音，增生为四音列的倾向，如 I 向下延伸一个 fa，Ⅱ型向上延伸一个 si 等等；其四，旋法仍主要采用直线式的上行或下行，以及上下行结合的半棱型，但以上行旋法较多用。这些变化特点，使此歌旋律显得变化较多，表情更丰富，但音调结构和旋法的本质则

仍无异。

另两首曲例《明达》及《齐空公》，与《颂王声》一样同用于路次乐之中，其旋律构造及风格雷同，兹不赘述。

经以上作品分析，大致可将琉球旋律形态概括为两个核心点，其一，音调结构为含半音的三或四音列，不同音调有同质性和内在关联，其是构成完整琉球音阶的实践基础；其二，音调的旋法以直线式的上行、下行及上下行结合等样式为主。这些旋律特点，与汉族旋律是迥然不同的。如汉族典型音调基本不用半音关系，单纯的直线上下行也少见，常用平行环绕、微波起伏等旋法样式。如此等等。

然而，这些旋律特点和情调，却与中国新疆维吾尔族的旋律有暗合之处。

二、新疆木卡姆旋律的形态学分析

新疆维吾尔族的木卡姆旋律具有鲜明的地域性民族性，并以之构成了她独特的美感魅力。目前学术界大都认为新疆木卡姆音乐属于波斯－阿拉伯音乐体系，与中国汉族音乐体系不同。但却少有学者将其与日本琉球音乐联系起来看。本文则认为这两者有着诸多旋律形态的相似点。下面仍用抽样分析法，取〈第一达斯坦〉这首歌曲[①]，分析其音调结构特点和风格统一性问题。仍然采用日本曲调的分析办法，靠近旋律具象，简化歌腔中重复、再现或经过性的音级，将乐句简化为歌腔化的音调结构，再分析各音调的内在联系，找出音调的结构特点和旋法样式。

据简其华先生书中的分析，可以得到这样几点认识：其一，音列为含四个半音的九声，调式为 D 徵－A 商－D 徵的交替；其二，全歌有十个腔句。我们若排除完全重复的，实际不同腔句有六个：ABCDEF。这种传统描述法为我们提供了一个初步的形态学认识，但还未能阐明此歌旋律风格的特点及其统一性问题。下面，拟用简化法对各句旋律作

---

① 选自北疆木卡姆第一套〈拉克木卡姆〉中第二部分〈达斯坦〉，曲谱参见简其华：《北疆木卡姆》第 19～20 页，中国艺术研究院音乐研究所，1998。

出分析。

A 句:不可再分的歌腔句,音调结构为“含一个半音的(si－do)的四音列”(以 a 标示之),具象形态是“re sol si do”,抽象形态为“Sol si do re”,音程关系为“大三－小二－大二”,三度间音 do 处于上方小三度中;

B 句:分三个歌腔句和一个尾腔,第一腔 6 拍,音调结构为“含一个半音(mi－fa)的四音列”(标为 b),具象为下行式的“si sol fa mi”,抽象形态为:“mi fa sol si”,音程关系为“小二、大二、大三”;第二腔 4 拍(b1)为前腔的增音模仿,顺势向下延伸 re,do 两音;第三腔 4 拍(b2)是前腔的减(si)音模仿;因而,这三腔实有同质性,源于第一腔。

C 句:分三个歌腔,基本沿用 B 句材料,分别为:尾腔的自由延伸,b2 的完全再现,b 的变化再现;

D 句:分两个歌腔,材料取自 B 句,第一腔是 b 的下方六度移位模仿(by),第二腔是第一腔的变奏(by1),新的变化是以降 si 代替了本位 si。

E 句:分四个歌腔,形态稍显复杂,第一腔 mi sol la si 因三度间音 la 在上方大三度中,无半音关系,故略显出汉族音乐的风味。以后三腔,则是此腔音调较为自由的移位模仿形态。

F 句:分两短一长三腔,前两腔为围绕 re 音运动的过渡性腔句,悠长的第三腔(bn)是(by)的逆行和延伸形态。

经以上逐句简化的分析,略去重复的经过性的音或结构因素,保留典型的成份,遂可见出旋律结构中比较稳定和核心性的音调,其体现了“不同”乐句间的共同的本质特点和相互关联性,集中体现了新疆音乐风格的形态学表徵,正可接近木卡姆“原则、模式”之本义。全歌中真正不同的音调结构只有 a 和 b 两个,后者重复率最高,是决定全歌风格统一性的决定因素。但无论何腔或其变化形态,都表现出一些形态学上的三个共性特点:第一,音调及旋法大都含小二度音程,具有突出的半音性能,属七声体系;第二,构成半音程的偏声多处于小三度之中或下方,使得音调结构中小二度与大三度两个音程特别活跃;第三,旋法多用直线状或锯齿线状的上行、下行,尤以下行较典型。

为了读者便于核查，现列曲例如下：

曲例3《第一达斯坦》

三、中日旋律相似现象的成因

从以上分析和比较不已不难看出，新疆木卡姆与中国汉族音乐不属同一音体系，其在音阶、音调和旋法上都自成一体，这是我们听来总有异国情调之感的重要实证依据。然而，它与我们听来同样有异国情调感受的日本琉球旋律，却有诸多相似却不尽同的地方，这正是本文

民族·传统

欲加指陈的一个现象。然而,新疆与琉球相隔遥远,它们为何会有一些旋律形态的相似点呢?是偶然的巧合,各自独立发明的呢抑或是渊源有自?这一现象的成因探讨需要涉及更加复杂广阔的历史文化,不是本文主要目的,这里只提出一些推测性看法。

我以为,中日两国之间这种局部的旋律相似现象,当是特定时期和地区音乐文化交流的积淀物,是两国音乐交流历史进程中一些特殊背景所使然的。我们知道,新疆是中国古代丝绸之路的要冲,在中古时期是接收、创造胡乐并将之输入中原的主要管轨。大唐盛世广收外域异族音乐,尤喜西域的胡乐,使胡乐一时成为盛行华夏乐坛的主流,而中国固有音乐却反居其次。当时广揽博收外域音乐的中国音乐一度享有世界声誉,吸引多方异邦人士来朝拜取经。崇尚中国文化的日本就曾多次派遣唐使来华学习中国文化,其中就有学习中国音乐的专使。在那个特定历史时代中,日本人所能学及所愿学的当是最盛行的胡乐旋律,然后携带回日本保存下来。这一不无依据的推测分析,使我们可以找到将新疆旋律与日本旋律联系起来的某种曲折线索。目前音乐史学界认定新疆是传播、创造和运用古代西域一带的“胡乐”的主渠道,由此可推论,日本琉球旋律中存在的上述相似因素,会不会是当时日本人从大唐帝国学到从新疆传去的胡乐,又带回日本保留至今呢?这里还需要强调这样一个事实,中日旋律的相似性只存在于各自国家的局部地区,并非普遍现象。同时,即使在这些局部性的相似现象,也只是某些比较深层的形式因子的相似,而非表层细节的毕肖尽同。对此现象,如果联系到两国历史文化发展的不同背景和进程,同样是可以理解的。盛唐之后,胡乐逐渐华化,中国固有的传统音乐又渐卷土重来,重主乐坛,这正是今日之国乐不同于盛唐之国乐,今日之中日音乐只能是局部相似的历史背景。另外,日本当时虽从中国拿去了胡乐性质的华乐,也不可能不按日本民族自己的审美情趣加以某些改造,而且自明治维新之后,日本更开始了西洋化的变革历程,西洋音乐的涌入,也不可能不对其原有的音乐文化产生影响。因而可以推测,在特定历史时代从中国借取的某些音乐旋律材料,即使仍能深深扎根于日本的某些地区角落,但在长时期内外不同文化体系的冲刷之

下，残存不多，存者也不完全尽同，也是顺理成章的结局了。

中日両国の部分旋律における相似性について

長い歴史の淵源を持っている中日両国の文化は数多くの面で同文同種の関係を表してるが、音楽の分野になると、典型的な両国のメロディは显著な同一性を持っているどころか、鮮明な異国情緒を感じさせられるほどだ。従って、中日両国の旋律に相似性といったようなものが一体あるかどうかということは、両国の音楽の歴史的関連に関わる重要な課題となり、それを詳しく研究していく必要が当然出てくる。今まで、手元にした資料から見ると、中日両国の音楽における相似性はそれほど多くないだけではなく、表面的なものも少ないと思われる。日本の琉球と中国の新疆の木卡姆という二つの地域の音楽の中にサウンドとスケールの旋法など、より深い面の要素しか相似性を持っていない。そういうような現象は普遍ではなく、不鮮明だが、他の文化要素と同じように、中日の音楽が深い歴史的淵源を持っているのを証明する根拠になるだろう。本稿では、ふたつの部分に分けて、この現象を探求したいと思う。第一部分では、形態学の視点からそれらの相似性の表現形式を分析することに重点と置き、それによって、中日の音楽の歴史的関連を探ってみたいと思う。見本抽出法によって分析資料を選ることにした。琉球において広く演奏されている「打花鼓之歌」「明達」「頌王聲」「齊空公」などの曲を選った。中国の「第一達斯坦」などの曲を選んだ。

分析方法としては、中日それぞれの曲を簡略還元法でサウンドの構成的特徴を見いだし、更にその中の典型的な音の調子がメロディ

一全体での旋法を分析した。それらの分析によって、中日両国の音楽のメロディーには顕著な相似性があるということがはっきりと分かった。具体的にいうと、1. 音階形式。FA、SIを含んでいる7音階。2. 音調。偏音階などを含んでいる三音腔を典型的様式とされている。3. 旋法。同音繰り返しの平行式だったり、直線くだりだったり、直線のぼりだったりする。以上のような特徴が異国情緒を感じさせる主な原因となる。それらの相似性のある要素の中に、微妙な違いがある。例えば、木卡姆の旋法は回環型或はのこぎり状波型で飾られているのに対して、日本のメロディーのライン状は比較的に簡潔で、純粋である。

第二部分では、なぜそういう相似性が生じてきたかについて、一応探ってみたが、筆者の考えでは、特定時期特定地区の音楽文化の長年の積み重ねによって形成されたその相似性は、中日両国の音楽分野における特殊なコミュニケーションによるものだと思う。更に詳しく言うと、古代のシルクシークロードの要衝だった新疆は、中古時期に「胡楽」が受け入れられ、改造され、更に中原へと伝えられた主なルートである。幅広く他の音楽が取り入れられた唐の一番栄えた時期に、西の胡楽は特に好まれ、当時の中国の主流音楽となった。一方、中国固有の音楽は逆に二の次になってしまった。世界中でも名を馳せた当時の中国の音楽を学ぼうとしていた日本は、多くの遣唐使を派遣し、彼らに中国の音楽を習わせた。その時非常に流行っていた胡楽がそのように遠い日本にも持ち込まれてしまったわけだ。しかしその後、唐の国力が衰えるにつれて、胡楽のブームが段々下火になりつつあった。一方、日本では、西洋化改革を図り、西洋文化をより多く受け入れるようになった。唐の時代、中国から伝わってきた音楽の要素は根深く日本音楽の底に残っているといいながらも、長年にわたれ洗い流されたので、その数が既に少なくなったのは当然のことだろう。以上の分析から見ると、今日における中日両国の音楽のメロディーは、深い面での相似性を持っているという事実を理解しやすくなるだろう。

天王寺楽所雅亮会における雅楽の学習について

上野正章

はじめに

日本の雅楽はcourt musicと英訳され、宮内庁式部職楽部の活動に代表されることが多い。確かにある意味で、それはもっともなことである。明治初期に京都の内裏楽所、奈良の南都楽所、大阪の天王寺楽所で伝承されてきた雅楽を東京に集約し、レパートリーを統合して成立したのが宮内庁式部職楽部の前身だからだ。また演奏の洗練度に関しても、国家の手厚い保護を受けて磨きぬかれたのが宮内庁の雅楽であるから、そのように呼ばれる資格は確かにある。

とはいえ、近年の日本における雅楽のあり方が実に多様性に富むものであるということもまた事実である。例えば奈良や大阪の寺社仏閣における儀礼雅楽の隆盛は著しい。毎年盛大な雅楽・舞楽が執り行われる。また、全国津々浦々の郷土芸能における舞楽は異彩を放つ。明治初期の楽所の統合は一方で国家的雅楽の成立に繋がったが、他方で既存楽所等における演奏の根絶に至らなかったのである。例えば大阪の四天王寺における舞楽においては楽所の東京移転と轍を一にして、民間人による演奏団体が結成され、伝承がはじまった。これが天王寺楽所雅亮会の誕生であり、楽人が執り行っていた四天王寺

における儀礼雅楽を引き継いで現在に至っている。

本論文では、1. 天王寺楽所雅亮会雅楽練習所における雅楽の現在の情況、特に雅楽の学習の内容を報告し、2. 伝承のメカニズムを探求する。雅楽練習所に入所してからの最初の一年に注目し、雅楽の伝承者としての方向付けがどのように行われるかということを考えてみたい。なお、論文作成の際の参考資料は、筆者が練習を記録した録音テープと、学習や事務連練に際して配布された資料である。練習中にテープを回すことに関しては何の禁止もなかった。また、私のほかにも自宅学習用に練習を録音している練習生が幾人かいた。

雅楽練習所とは

天王寺楽所雅亮会において雅楽の伝承で中心的な役割を果たしているのが、天王寺楽所雅亮会雅楽練習所である。所在地は大阪市浪速区大国2丁目(願泉寺)。練習場所は四天王寺の本坊である。設置の目的は、規約によると次の通りである。「天王寺楽所雅亮会雅楽練習所は、天王寺舞楽・雅楽を正しく伝承し継承者を育成することを目的とする」[①]。組織は、第二次世界大戦後に徐々に形成され、徐々に規模が大きくなり、現在の楽器ごとにいくつかのクラスに分かれて講師が担当するという学校タイプのシステムが形成されていった[②]。全過程を終了したものには、会員審査試験受験資格が与えられる。そしてそれに合格したものが、天王寺楽所雅亮会の会員になり伝承を担う。ちなみに天王寺楽所雅亮会とは四天王寺における雅楽・舞楽を伝承する雅楽団体であり、会員数は2003年現在140名程度。活動は、毎年秋に行われる公演会に代表される寺社のための奉仕奏楽、海外公演、一般向けに雅楽の教養講座を行う雅楽ゼミナールと多岐にわたっている。

2. 雅楽の伝授—笙の会得の初歩

次いで私が在籍した笙科の初級の学習内容を記す。もちろんま

---

① 毎年の更新時に配布される資料による。規約? ガイダンスが記されている。

② 2003年度の合同教養講義を参考にした。

ず入所からはじまるのだが、これは書類に名前、住所、電話番号、希望の楽器名を書いて、指定された日時に申込書を提出することで完了する。私がどうしてそういった情報を知ったのかというと、天王寺楽所雅亮会雅楽練習所による内輪の発表会に出かけ、「雅楽を学びませんか」というチラシを受け取ったことがきっかけだった。たまたま天王寺楽所雅亮会主催の雅楽の発表会に出かけ、天王寺楽所雅亮会雅楽練習所の存在を知ったのである。付け加えるならば、この研究のきっかけは、音楽学者として何か目的を持って四天王寺の雅楽にアプローチするというよりも、雅楽を学んでいるうちに生じてきた学問的好奇心によるものであった。

後にわかったのは、このように入所に関しては広く一般に開かれているのに、入所者の80パーセント程度が大阪やその近辺在住の僧侶であるということだった。確かに雅楽の民間による伝承の始まりの際にもっとも大きな力を果たしたのが大阪の寺院であったことから考えると[①]、これは当然のことである。また、このようなわけで二世会員や一家で雅楽に取り組んでいる家族も見受けられた。もちろん、それ以外の人々もいた。特に目立ったのが、天理大学や相愛大学、大阪教育大学といった雅楽の実技授業が行われている大学の学生達である。なお、なぜ彼らがそうだとわかるのは、概して演奏技術に長けているからである。雅楽練習所の規約では、全ての人は例外なく必ず初級からカリキュラムを履修することになっている。楽器をはじめて手にした人々に楽器の心得のある人々が混じると、たいへん良く目立つ。笙の同期生にも、相愛大学で雅楽の実技の手ほどきを受けた学生が二人いた。

入所式は挨拶とオリエンテーションである。一人一人、講師が紹介される。そして事務連絡。練習場は四天王寺と告げられた。配布された予定表により教育システムを示すならば、難易度ごとに、

---

① 天王寺楽所雅亮会創設の経緯については、雅亮会の年史に詳しい。『雅亮会百年史』小野功龍［ほか］編、雅亮会、1983年を参照。

それぞれ、初級1、初級2、中級、上級というクラスが組まれ、それぞれ1年間で終了するという4年間のカリキュラムが組まれていることがわかる。

平成9年度カ

月	日	練習所	初級1	初級2	中級	上級
	3	四天王寺	6時より入所式・始業式、後オリエンテション			
4	10	四天王寺	(平)越天楽	(平)王昭君	(舞)春庭花	合奏
	17	四天王寺	(平)越天楽	(壱)迦陵頻急	合奏	(舞)狛桙
	24	四天王寺	(平)越天楽	合奏	(双)陵王	(舞)桃李花
	8	願泉寺	6時より合同教養講義			
5	15	四天王寺	(平)五常楽	(壱)新羅陵王急	(舞)双調調子	合奏
	22	四天王寺	(平)五常楽	(太)庶人三臺	合奏	(舞)延喜楽
	29	四天王寺	(平)五常楽	合奏	(舞)太平楽	(舞)陪臚
6	12	四天王寺	(平)慶徳	(平)皇麞急	(平)扶南	合奏
	19	四天王寺	(平)慶徳	(平)三臺塩急	合奏	(舞)抜頭
	26	四天王寺	(壱)酒胡子	合奏	(舞)賀殿	(舞)迦陵頻
	3	四天王寺	(壱)酒胡子	(平)陪臚	(舞)胡徳楽	(舞)打球楽
	10	四天王寺	合奏	(壱)賀殿急	(舞)黄鐘調調子	(舞)林歌
7	17	四天王寺	6時より合同合奏			
	夏期休講					
	11	四天王寺	(平)越天楽	(平)王昭君	(黄)越天楽	(太)輪鼓褌脱
	18	四天王寺	(太)長慶子	(舞)承和楽	(舞)承和楽	(舞)承和楽
9	25	願泉寺	6時より合同教養講義			
	2	四天王寺	(舞)長慶子	公演会曲	(舞)登天楽	(舞)登天楽
	9	四天王寺	(平)老君子	(平)勇勝急	公演会曲	公演会曲
	16	四天王寺	(平)老君子	合奏	合奏	(舞)納曽利
10	23	四天王寺	合奏	(双)北庭楽	(盤)輪臺	(笛)小乱声・新楽乱声 陵王乱声 (篳・笙)(太)合歓塩
	30	四天王寺	(双)武徳楽	(黄)千秋楽	(盤)青海波	合奏
	6	四天王寺	(双)酒胡子7時まで	7時より公演会習礼に合流		
	13	四天王寺	(壱)酒清司7時まで	7時より公演会習礼に合流		
11	20	願泉寺	6時より合同教養講義			

图版注①

① 雅楽練習所で配布された平成9年度のカリキュラムの一部である。

予定表の示す通り、練習内容は曲名、合奏、教養講義から構成される。教養講義とは講師による講義である。全てのクラスが一堂に会し、雅楽の歴史や装束、楽理等について学習する。カリキュラムを概観すると、楽器演奏にかける時間が著しく多く、楽器演奏技術の取得に最も力を入れていることがわかる。こういった4段階のクラスが三管(篳篥、龍笛、笙)ごとにあるので、開講数は全部で12クラスである。練習は一週間に一回で、一回90分。夏の一ヶ月程度を除いて通年で練習が行われ、各科一人の講師が担当する。

そして一週間がめぐり、最初の練習が始まることになった。最初の数回の練習で習ったのは、楽器の取り扱いと唱歌、そして演奏技術の初歩である。講師は楽頭の小野功龍。12畳ほどの部屋において、10人程度の生徒が講師を囲んで車座に座り、練習が行われた①。内容は《越殿楽》と《平調音取》を演奏することによって、演奏技術を学ぶというものである。教授はテキストに基づいて行われる。テキストは二種類あり、笙の演奏法を詳細に示したもの②と楽譜③である。

《越殿楽》の練習を取り上げてみることにしよう。まずこれが、笙、龍笛、篳篥の《越殿楽》の楽譜である。笙の楽譜は左である。このように、曲の要素が漢字記譜されているのだが、まず練習ではこの読み方を学ぶ。具体的に示すと、このひとつひとつの文字が、ひとつのコードを示していて－つまりギターの演奏におけるAmやEといった指示を同じようなものだが－1.これの指を覚え、ついで2.この指使い－つまり、あるコードから別のコードにどのように指を動かして変化させるのかということを覚えていく。なお、指使いの

---

① 楽器に関しては、各自が用意するのが原則である。ただし笙は極めて高価で入手しがたいために、希望者に預り金を取って貸し与えるシステムも併用されていた。

② 林絹代『鳳笙演奏 道しるべ』天王寺楽所雅亮会雅楽練習所、1995年を参照。

③ 『鳳笙譜 早拍子』小野摂龍編、天王寺楽所雅亮会、1990年。なお、《越殿楽》に関して本論文で示したのは、天理教教会本部雅楽部編集の楽譜であるが、その内容は天王寺楽所雅亮会編集の楽譜と全く同じである。

ことを専門用語では手移りと言い、その手順は厳密に定められている。

笙の楽譜①　　龍笛の楽譜②　　篳篥の楽譜③

それでこの唱歌という奴は、ひとつまあ、暇にあかして覚えこんでおいて欲しいんです。昔の人は暗記、これを暗譜するほど歌たうたわけです。暇があったら、どこぞ道を歩いていても、鼻歌でいいですから、膝打ちながらでも、拍子とりながら電車の中で声を出すのは恥ずかしいでしょうか…。家返っても、風呂に入っても、叩きながら…。四六時中、暇があったら歌とうてください。もうこんなのいちいち譜面見ずとも、暗譜するまで、結局三行のことでしまいです。完全に笙の唱歌のふしの動きを会得しておいてください。今度笙を吹奏される際にすごくプラスになる④。

一つこの唱歌、良く復習しといてください。何べんも何べんも。

---

① 『雅楽鳳笙譜』天理教教会本部雅楽部編、天理教道友社、1953年、p. 29。

② 『雅楽鳳笙譜』天理教教会本部雅楽部編、天理教道友社、1953年、p. 29。

③ 『雅楽鳳笙譜』天理教教会本部雅楽部編、天理教道友社、1953年、p. 29。

④ 1996年4月25日の練習の際に小野の語った言葉を活字化したものである。

ほれで、先ほど言うたように、暗譜して歌えるようになるまで[①]。

唱歌を覚えといてください。よく練習して。それやったら、時間－べつにどこででもできるから[②]。

3回目の練習における小野の言葉が示す通り、習得の際に何よりもまず重視されるのは唱歌である。それでは「唱歌を歌う」とは具体的にどうするのかというと、楽譜の譜字をそのまま唱えてしまうというものである。《越殿楽》における最初の四文字の唱歌の概略を五線譜で示してみると、次のようになる。これをひたすら歌うわけである。これと漢字で記譜されている伝統的な楽譜を比較するならば、伝統的な楽譜の情報量の少なさを推し量ることができ、ふしを歌う唱歌を思い浮かべるならば、唱歌がいかに多くの音楽情報を伝えるかということをたちどころに理解することができる。多くの講師は、「唱歌の通りに演奏する」という言葉をよく口にする。

唱歌による練習を強調するのは、雅楽においては曲の速さが微妙に変化するということにも関連があるだろう。例えば、雅楽は曲のはじまりはゆっくりと演奏し、終わるにしたがってだんだん早く演奏していくが、そういったことは五線譜に書き記すことができない。そして逆に唱歌はそういった微細な部分を掬い取ることが可能である。この節の通りにコピーするように覚えて歌うならば、先生と同じ音の動きの速さを学ぶことができる。

また、唱歌には、記憶を身体化という特徴も挙げられるだろう。つまり、唱歌を歌うときには歌にあわせて手をたたき、音の動きに体の滑らかに動く動きをあわせて記録の助けとするのである。

---

① 1996年4月25日の練習の際に小野の語った言葉を活字化したものである。

② 1996年4月25日の練習の際に小野の語った言葉を活字化したものである。

笙の唱歌をさらに精密に記譜したものが上記の楽譜であるが、このように雅楽における四拍子の曲では、二拍目が心持ち、四拍目が半拍ほど他の音符に比べると長くなる。これを容易に会得するために、唱歌を歌う際には正座して、最初に腿を二拍、次いで畳を二拍という変則的な叩き方する。これは、腕から腿までの距離と腕から床までの距離に差をつけるためである。このようにすると、等速で腕を運動しても(腕の移動距離が異なるから)、自ずと二拍目と四拍目が僅かに間延びする。こうすることによってあたかも身体に刻み付けるかのように、音楽が記憶される。

ところで唱歌には非合理的に思える点も散見される。例えば笙が実際に演奏される音を思い浮かべるならば、唱歌のふしと一致しないことに気付く。つまり、笙の和音は四拍変化がないのに、ある種の文字は四拍の中で音の高さをつけて歌うのである。例えば、「凢」や「一」である。これはどうしたことだろうか。

上図が四小節分の笙の音を記譜したものである。いったい「一」になぜこのようなふしをつけるのだろうか。仮に、笙の発する音に忠実に唱歌を歌うならば、次のように歌う方が一見たやすく思われる。また簡単になるのではないかと思われる。

これを説明するには、他の楽器との兼ね合いを考えると理解しやすくなる。この笙の唱歌の旋律は、実は篳篥のパートや竜笛のパー

トに酷似した節回しなのである。篳篥の唱歌は次のとおりであり、比べると、笙の唱歌と篳篥の唱歌の類似性は非常に高い。

つまり、この唱歌を歌うことによって、他の二管の楽器における音の動きも自ずと身に付くという寸法なのである。したがってここで指摘できるのは、唱歌の持つ合奏を支える機能である。篳篥や竜笛は主旋律及び主旋律に準じた音の動きを唱歌によって会得するから、その点には問題がない。しかしながら、背後で音を鳴らしつづける笙に関しては、旋律を演奏する必要がなく、主旋律を知るには何らかの工夫が必要になってくる。ここで大きな役割を果たすのが唱歌なのである。

また、合奏を念頭に置きながら、手をたたきながら歌ってリズムを刻みつけるという唱歌の演奏形態に関して再考するならば、それが合奏の際に大きな助けとなることが直ちに理解できる。全員が拍を正しく取れるようになるのは、合奏の基本である。そして全ての人が同じ拍の取り方をできるようにするのに、唱歌は大きな役割を果たす。

前掲書の笙の演奏法についてのテキストにも、次のように記されている。

「一、曲の旋律型を知るため
二、曲の拍節型を知るため
三、曲の中のフレーズとフレーズの間を知るため
四、他の楽器との兼ね合いを知るため」[①]

練習で極めて重要な役割を果す唱歌を論じたのだが、それでは、こういったことに関して小野はどのように理解し、いったいどういう態度で練習を組み立てているのだろうか。おそらく小野は、初級1が全く初歩の段階ということを考慮していたのだろう。なぜ唱歌

① 林絹代、前掲書、p. 12

を歌うのかという説明に拘泥することはなかった。自ら唱歌を歌い、それを思い浮かべることができるような流麗な演奏を行うことによって、唱歌の重要性を示した。また小野は、自ら篳篥の唱歌を歌い、笙にあわすという試みを行った。あるいは、クラスにたまたま篳篥を自分の専門としている会員が笙も学ぶために在籍していたという幸運に恵まれたので、彼らによって篳篥と笙の唱歌による二重唱が模範として行われた。合唱の際の唱歌の役割も、それを目の前で鮮やかに見せることによって、見事に示したのである。つまり理詰めではなく、音楽を中心に教授をおこなっていた。

このようにして、ごく微細な部分まで講師から生徒に演奏方法が伝達される。練習のほとんどは、一年を通じて唱歌と演奏に費やされた。もちろん、時折り曲の由来や、雅楽のほかの楽器の事について触れられることもあったが。ところで、興味深い点は、これほど精緻に唱歌の練習が行われたにもかかわらず、練習では演奏を分析し、どこが雅亮会流であるのかということを抽出することは行われなかったという点である。それ以前に雅亮会流といったような言葉は使用されなかったし、それが暗に示されるようなこともなかった。

さて、予定表によると初めての合奏が行われるのは、練習を始めてからだいたい2ヵ月後の6月初旬である。はじめて合わせたにしてはなかなかよくそろっていて、私は驚かされた。実践形式の練習で、講師の指導で学習した曲を演奏する。徹底した反復が行われ、演奏が終わるたびに講師が所見を述べる。それを参考に再び演奏するという次第である。なかなかそろわないのが曲の冒頭の部分であり、その箇所だけ演奏することもあるが。打ち物も、つまり打楽器も用いられるが、これは打楽器を練習している若手会員が担当する。笙、篳篥、龍笛の三管以外の楽器は会員のみに伝授され、また、舞もそうである。

合奏の場ではじめて気付かされるのは打ち物の働きである。鞨鼓によって曲全体のテンポが決定されるのだが、曲全体が速くなり

そうな徴候が生じるや否や、テンポが落とされ、ほんのちょっとでももたつくような場合は、テンポが上がる。大きく崩れてからでは取り返しがつかないので、常に微細な調整が羯鼓によって行われているのである。唱歌によって統合されている篳篥と龍笛と笙のセクションは、このようにして方向付けられる。

この合奏の在り方を、例えば西洋音楽におけるオーケストラなどのシステムと比較するならば、視覚というよりも聴覚に基いたシステムであるということができよう。つまり、それぞれのパートのレベルでは、たとえば笙の楽譜に記された「一」という文字のレベルでは、目では「一」の文字しか把握することができないが、口で唱歌を唱え、聴くることによって篳篥の微細な音の動きを知ることができる。そして、大きなレベルでは、雅楽の合奏は、ほんの少しのずれを耳で聞き分け、羯鼓が方向付けしていく。これは西洋音楽のようにスコアを見て把握し、場合によっては楽譜をあたかも目に焼き付けるように記憶して地図を辿るように全体を把握しつつ指揮者が音楽を作っていく音楽のあり方とは全く異質なものだ。

教養講義

初歩の演奏の練習に関しては、このように楽器操作の技術の取得を主眼とした練習が行われるが、他方わすれてはならないのが教養講義である。これは雅楽練習生全てが一同に会し、座して講義を傾聴するというもので、時間は、練習と同じく一時間半で、一年に三回おこなれる。講師を務めるのは楽頭や理事といった一番古顔の会員である。その内容は、歴史と楽理、装束に関しての百科事典的な概略である。目立った特長はないが、歴史の講義だけは独特である。というのも、明治以降の雅楽の歴史は、天王寺楽所雅亮会を主役にしたものになるからである。奈良時代から江戸末期までの概説的な雅楽の歴史を講義した後で、明治以降いかにして天王寺楽所雅亮会の先人達が、雅楽を伝承してきたかということが語られる。

こういった教養講義は、雅楽練習生の演奏に対する情熱を鼓舞するために大きな効力を発揮するかもしれない。というのも明治以

降の歴史は英雄譚としても受け止められ、同時に少なからずの数の会員にとっては親族の大活躍についての記録ともなるからである。また、奈良時代から江戸時代末までの雅楽の歴史も併せて語られることによって、天王寺楽所と天王寺楽所雅亮会との連続性が強調され、天王寺楽所雅亮会の先達の由緒正しさも際立たせられる。

歴史の教養の時間に関して奇妙なことは、レパートリーに関してほとんど言及されることがないということである。あるいは、雅亮会流の音楽というとらえ方がほとんどなされないことである。もっとも、舞楽に関しては、四天王寺の舞楽が宮内庁のものと異なり独特の動きを持つということはしばしば言及されるが。天王寺楽所においては舞楽のみ伝承されてきたという非常に重要な点についてさえ言及されない。その代わりに強調されるのは、聖霊会の担い手となっている天王寺楽所雅亮会である。

ここに示されているのは雅楽の演奏法というよりも、儀式を執り行うという観点から四天王寺の伝統を捉えるという考え方だろう。教養講義の背後にこのような考え方を読み取ることができる。

合奏

さて、夏が過ぎ、秋頃になると、短めの曲を少しずつ勉強していくことになっていく。レパートリーが徐々に増えてゆくのである。変化するのは一月以降で、実技形式の合奏練習が続く。めざすのは、学期の終わり、つまり3月に行われる発表会である。これまで練習してきた曲の中から一曲を取り上げ、それを受講生の中で発表するというもので、初級1の場合は、《越殿楽》である。この曲を反復して演奏するという練習が毎週行われる。同じ級(上級合同、初級1合同というように)で寄り集まり、三管合同で合奏の練習が、幾度となく繰り広げられる。

同じ曲を何度も繰返して演奏すると、自然に体が覚えていくことを自覚することができる。まず唱歌を覚え、次いで、合奏の場で同

じ曲を何度も何度も弾くことによって耳が鍛えられ、徐々に多くの音が聴こえはじめる。同じ音を聴きつづけていると、音の微細な綾に気付くようになってくる。また、良くまわりを見て観察すると、気付くひととそうでない人がいることを発見する。

これが、笙の初級における雅楽の練習の概略である。それでは、級が、中級、上級と進むごとにどのような変化があるのかというと、舞楽や長い曲など、演奏に関して覚えねばならないことを勉強していくことに違いがある、しかし、それにもまして指摘したいのが、様々な演奏の場を体験するようになるという点である。例えば初級2の段階ではフェスティバルホールにおける雅楽公演会の参加が可能になり、天王寺楽所雅亮会が主催する秋の公演会に向けての特別練習に参加することが望まれる。さらに上級に達すると、聖霊会に参加することが許可され、そのための特別練習に参加することが期待される。会員とともに行う演奏会が増加していくといってもよいだろう。内輪の発表会から、徐々に不特定多数の人々の前で演奏することに慣らされていく。また、会員の知り合いもだんだんと増えてゆく。

まとめ－楽人から演奏家へ

雅楽練習所における雅楽の伝承について笙の初級における一年間を辿ってきたが、まず身体、精神的の両面から鍛えられることが指摘できるだろう。唱歌によって身体的に雅楽が刻み込まれ、教養の物語によって、伝統の担い手としての人格形成が行われるのである。また、雅亮会の雅楽の独自性は教養講義でアピールされ、音楽としての雅楽の練習一般は、近代的なカリキュラムに基いた一般的な雅楽の教育が行われるということも指摘できるだろう。付け加えるならば、行っている音楽が伝統的であるのかどうかということは突き詰めて問題にはされない。とはいえその練習方法は、雅楽が

これまでそのように教えられてきたように、唱歌に基く教育が用いられている。こういった柔軟性に富む複雑に入り組んだ教育システムが、天王寺楽所雅亮会における伝承システムなのである。この巧みな折衷は、四天王寺の奉仕舞楽を切れ目なく続けながら、ラジオ出演、海外公演、コンサート形式による雅楽公演会といった活動にも積極的に取り組んできた雅亮会の性格とも合い通じるかもしれない。

ただし、最近はこの姿も変わりつつある。まず、1990年ごろからはじまった雅楽ブームの影響で、雅楽を学ぶ人々が増加してきた。この影響で、雅楽の一クラスが15人に限定され、応募者の中から受講生を籤引きで選ぶようになった。全ての希望者を受け入れることができなくなったのである。だから会員二世が籤に落ちて練習生になれないという悲劇も起こるようになった。またこれに伴って、「雅楽を演奏したいから」という理由で、雅楽練習所に入所する人々が増加し、遠方からも通う人々が出現した。また、この流れに従うのが会員の数も増加である。審査における大量受験によって、合格者が増加し、結果的に聖霊会や雅楽公演会も全て会員のみで事足りるようになった。この影響で聖霊会における練習生の参加は、2002年度から禁止され、公演会は2003年度から禁止されるようになった。

人数の増加、特に演奏に興味を持って雅楽を学ぼうとする人々の数の増加は、演奏技術の向上に繋がる。現に2002年の雅楽公演会や天王寺楽所雅亮会出演のコンサートでは、武満徹の《秋庭楽》が取り上げられたほどである。一見、これは素晴らしいことのように思われる。だが、コンサート志向の高まりは、儀礼の場における雅楽にどのような影響を与えるかということは予想がつかない。とはいえ、唱歌システムを利用した教授に関しては、現在のところ全く変化が見られない。

楽人から僧侶へと手渡されてきた雅楽は、さらに転換を迎えつつあるように思われる。今後の調査が待たれる。

关于天王寺乐所雅亮会中的雅乐

以明治维新为契机，京都、大阪、奈良的三个乐所实施了合并，关西的乐人移居到东京，雅乐接受了明治政府的管辖。从此，在国家一贯的大力支持下，雅乐的传承一直延续至今日，从而形成了日本的雅乐史。实际上，雅乐的演奏在奈良、大阪始终没有停止过：两地早在明治前期便继承了由旧乐所各流派所组成的民间雅乐演奏团体，并在慈善家的帮助下开始学习和演奏雅乐，而且以坚强的意志克服了重重困难，一直延续至现代。

本文立足于学习雅乐的出发点，通过对大阪雅乐产生了重要作用的天王寺雅乐会中的原始素材的研究，试图揭示雅乐在天王寺乐所雅亮会的传承方式和途径，并阐明所谓的另一种雅乐，是如何被传承下来的。本文由两个部分组成：

1、在天王寺乐所雅亮会的雅乐练习所学习雅乐的调查报告（作者作为笙科的学生进入同团体的雅乐练习所修完了全部的课程）。在练习过程中，作者印象最深刻的是：雅乐练习所在演奏技巧和心灵净化两方面对练习者均有要求。笔者认为，在演奏技巧的教学过程中，他们灵活地运用了教材和唱歌的形式，并通过练习，使学员们自然地与雅乐融为一体。在精神方面，本文欲对讲义中的教学大纲的内容作一些探讨。

2、对于雅乐在天王寺乐所雅亮会中的传承状况的考察：笔者指出：雅乐练习所的演出兼有公演和义务两种性质。文章的最后，汇报了近年来由于雅乐的风行，天王寺乐所雅亮会逐渐将重点移至演出的现状，并暗示这一现状有可能会改变整个雅乐的传承体系。

音乐中的"东方主义"
——普契尼笔下的日本和中国[①]

马 骅

一、问题的提出:什么是东方主义?

自18世纪开始,在西方音乐作品中,出现了具有东方因素的音乐作品。西方作曲家或引用东方曲调,或采用东方题材,呈现出他们眼中的东方情结。以往,人们在欣赏、探讨这些音乐作品时,往往只是从表面效果上来看待这些西方音乐作品中的东方因素,在大量的分析评论中,人们通常使用"异国情调"(exoticism)这个标签来概括文学艺术中的东方因素创作。的确,表面来看,对很多欧洲人而言,东方似乎仅仅代表着罗曼司、异国情调、美丽的风景、难忘的回忆以及非凡的经历。但是,随着时代的发展,当我们以更清晰的头脑来看待这些音乐和文学作品中的"异国情调"时,可以看到这些作品中深层所隐伏的西方政治影响,表面认识的异国情调标签已完全不能涵盖这一主题。近来,在学术界,以萨义德(Edward W · Said)[②]为首的大量的中外研究者对长久萦绕的人们身边的东方主义作了深入的探讨。其中,萨义德的

① 本文在写作过程中,得到导师杨燕迪教授的悉心指导,特此表示衷心感谢。

② 爱德华·萨义德(1935~2003)生于耶路撒冷,自1963年在美国哥伦比亚大学任教,是享有声誉的文学和文化批评家,同时也是歌剧鉴赏家、钢琴家。主要著作包括《东方学》、《世界、文本、批评家》、《文化与帝国主义》。

《东方学》,是用话语分析方法系统地揭示"东方"与西方世界之间历史形成的不平等关系的专著,这在学术界产生了巨大的影响。音乐,作为艺术文化重要的组成部分,必定受到政治、文化各方面强烈地影响,任何音乐作品都是时代的产物,不可避免会打上时代的烙印。萨义德的理论带给我们一定的启发,即西方音乐作品中所涉及到的东方因素,它们仅仅代表西方人眼中的异国情调吗?在这些音乐作品中是否也潜存着"东方主义"的观念呢?

那么,什么是真正意义上的"东方主义"呢?萨义德认为,"欧洲人所认为的东方学是一种根据东方在西方经验中的位置而处理、协调东方的方式。西方有助于欧洲将自己界定为与东方相对照的形象、观念、人性和经验。东方学作为一种话语方式在文化甚至意识形态的层面对此组成部分进行表述和表达,其在学术机制、词汇、意象、正统信念甚至殖民体制和殖民风格等方面都有深厚的基础。"①在这里,萨义德所说的"东方主义"主要是指一套西方人所建构的关于对东方的认知与话语系统。也就是说,东方在"东方主义"的话语网络中被"他者"化了,成为被批判、被研究、被参照、被描写的对象。在"东方主义"的视野中,东方代表着落后原始、荒诞无稽、神秘奇诡,而西方则是理性、进步、科学、文明的象征。同时,这种话语支配权力不是孤立的,而是和其他"权力"处于千丝万缕的联系。"东方主义"不是赤裸裸的政治权力对应,而是透过政治权力、文化权力、道德权力、知识权力复杂的交换而逐渐形成的。由于这种观念强而有力,有大量西方的作家、哲学家、政治理论家及行政官员,接受了东方主义的立场,在看待东方时便不自觉地带上了有色眼睛。音乐,作为西方文化的一种重要艺术形式,同样蕴含了强烈的东方主义思想。但是,作曲家往往不会刻意去显示这种潜意识的观念,欣赏者也往往会忽视其存在,这种观念的挖掘也需在透彻的分析下方显本色。那么,就让我们从"东方主义"新的角度,去揭开音乐中那层神秘的东方主义面纱,看看美丽的"异国情调"下掩盖的东方主义真实面目吧。

---

① 爱德华·萨义德:《东方学》,王宇根译,三联书店,2000,第7页。

二、音乐中的“东方主义”

在音乐中，严格地来讲，东方主义是指在西方音乐艺术中所包含的东方因素，地域范围最初主要包括东亚和南亚地区（主要包括印度、中国、日本等），后来拓展到伊斯兰等中东地区（包括土耳其、阿拉伯半岛、波斯等）。18世纪时，在各种歌剧作品中便开始采用土耳其和中国因素，例如拉莫的《高雅的印度人》（Les Indes Galantes，1735）、格鲁克的《中国女子》（Le cinesi，1754）、莫扎特的《后宫诱逃》（Die Entführung aus dem Serail，1782）等等。在这些音乐作品中，东方因素的作用主要是形成背景和气氛。这个时期的作曲家对东方只是模糊的了解。其中，“土耳其士兵音乐”[①]是最常采用的音乐素材，例如在莫扎特的《后宫诱逃》中便采用了大量的土耳其素材，如土耳其士兵的合唱等。到了十九世纪，作曲家创作的以东方为题材的音乐作品受到更热烈地欢迎。有的作曲家曾经到中东地区居住一段时间，有的作曲家虽然没有到过东方，但受到东方音素以及其他作曲家的影响。例如，比才、威尔地、马斯涅、理查德·施特劳斯等。这时期歌剧作品主要有：罗西尼的《阿尔及利亚的意大利女郎》（L' Italiana in Alegeri，1833）、比才的《加米列》（Djamile，1872）以及采用印度主题的马斯涅的《拉合尔的国王》（La Roide Lahore，1877）等，其中，最具代表性的是威尔地的《阿伊达》（Aida，1870）。另外在法国大歌剧中，异国题材受到更多的应运。如梅耶贝尔的《非洲女》（L' Africaine，1864）等。在这些歌剧作品中，作曲家通常采用东方经典的古老仪式，或采用一些东方音调。这时期的歌剧作品音乐似乎是在寻求神秘、非理性的浪漫气氛。但是，即便如此，欧洲殖民意识在作品中依然明显地表现出来。例如在一些具有东方主义的歌剧作品中有一种极为典型的情节，即一个浪漫的欧洲男子同一个东方异国女子相恋，这个女子通常是美丽迷

---

① “当时常用的土耳其音乐为鲜明的行军节奏、双拍子、利底亚调式的旋律、重复的主音等”，参见（匈牙利）雅诺什·卡尔帕蒂，“非欧洲因素对西方音乐的影响”，张伟华译，《外国音乐参考资料》，1982年第1期，第3页。

人但是极为危险的，他们的结局往往是陷入悲剧。例如比才的《卡门》（Carmen，1875）、普契尼的《蝴蝶夫人》（Madama Butterfly，1904）等。这些作品首先在主题内涵上就表达了东西方两种文化的不可相容。同时，这种类似的情节在文学作品和绘画上也极为流行。[①]

与此同时，在器乐曲创作中，同样出现了大量采用东方因素进行创作的作品。“19世纪后半叶民族乐派中的五人团创作出大量含有东方因素的音乐作品，如巴拉基列夫根据蒙来托夫的诗创作的交响诗《塔玛拉》（Tamara ，1882）中采用了大量的高加索舞曲。钢琴曲《伊斯拉美》（Islamey，1869）是建筑在高加索和鞑靼舞曲主题上的；在里姆斯基·科萨科夫的《天方夜谭》（Arabian night，1888）中，可以找到典型的东方风格特征。”[②]随着20世纪的到来，经济、社会和技术的发展使作曲家对东方有了更明晰的认识。在1889年的巴黎世界博览会上，来自东方的音乐团体在这里展现他们的音乐，很多作曲家由此开始对东方音乐产生了浓厚的兴趣，例如德彪西、拉威尔等。德彪西在他大量的音乐作品中采用了东方的创作思维和音乐素材。如：五声音阶的应运，东方式的和声语言的创作等，主要作品有：钢琴曲《阿拉伯花纹》（Arabesque，1888）、歌曲《马拉美叙事诗三首》（Triois ballades de Malarme，1913）、以及根据日本绘画和木刻创作的管弦乐作品《大海》（La Mer，1903），等等。同时，德彪西的创作手法和观念影响了大量的作曲家，很多作曲家纷纷将创作笔触投向这一视野。

在这种东方风情的创作风尚下，普契尼也投入到这一领域的创作中，创作出具有东方情调的歌剧作品，主要是歌剧《蝴蝶夫人》和《图兰多特》（Turandot，1926），它们受到观众热烈欢迎，取得了巨大成功，至今仍是各大剧院演出中的核心保留剧目，在国内外均有极高的上演率。

---

① 本段参照 Ralphp Locke，“Orientalism”，参见：The NewGrove12，London ：Macmillan ，2001。另外还参照（匈牙利）雅诺什·卡尔帕蒂，“非欧洲因素对西方音乐的影响”，张伟华译，《外国音乐参考资料》，1982年第1期。

② 参见（匈牙利）雅诺什·卡尔帕蒂，“非欧洲因素对西方音乐的影响”，张伟华译，《外国参考音乐资料》，1982年第1期，第6页。

三、普契尼笔下的"东方主义"

普契尼处于19世纪末20世纪初新旧交接的时代,如上所述,这个时期,作曲家们强烈受到东方因素的影响,大批的作曲家热衷于写作具有东方风情的音乐作品。这些作曲家通常没有到过东方,他们的音乐创作素材一方面是从传入欧洲零星的曲谱和音响得来,另一方面来自作曲家之间相互影响,作曲家从新创作的作品中寻求着灵感和新的创作方法,在音乐技术手段上互相借鉴,并通过文学绘画等艺术手段寻找创作素材。普契尼创作了《蝴蝶夫人》和《图兰多特》,这些异国体裁的歌剧给观众虚构了一个神秘、遥远、瑰丽的异国风情的世界,但是在这些作品中,作曲家所勾勒的仅仅是美丽的异国风情吗?

1、普契尼歌剧作品中题材内涵分析

歌剧作品《蝴蝶夫人》的创作背景是在十九世纪末,这时,日本处于明治维新时期,开始对外实行门户开放政策,西欧各国纷纷登陆日本。普契尼的《蝴蝶夫人》的题材便是选择在这种背景之下。在这部歌剧作品中,普契尼笔下的主人公"小艺姬"蝴蝶夫人是一位日本女性,她有着歌剧与文学双方面的原型。普契尼研究专家卡尔纳在他的专著中讲到,蝴蝶夫人的歌剧原型可以追溯到法国浪漫主义歌剧中的两个主人公:梅耶贝尔的《非洲女人》中的塞莉亚和德力勃歌剧中的印第安女主人公拉克美,这两个人物都属于非欧洲血统,同蝴蝶夫人一样,同一位白种人恋爱,因此违反她们民族神圣的风俗习惯,并且当她们的恋人遗弃了她们后,都以自杀而结束。这是两种文化的冲突,是西方和东方所不能相容的。"[①]如上所述,在这部歌剧作品中,蝴蝶夫人是一位年仅十六岁的少女,她不顾家族的反对,毅然和美国军官平克顿缔结婚约,婚后不久,平克顿回国,她痴情等待。三年后,平克顿回到日本,却带来了已在美国结婚的消息,并要带走她们的孩子,悲愤交加的巧巧桑拔刀自刎。

---

① Mosco Carner, Puccini: A Critical Biography, London: The Garden City , 1958, P316.

普契尼笔下的巧巧桑是一个不断发展的人物，她从天真羞怯的少女发展到饱经忧难成熟冷静的悲剧女性，普契尼对巧巧桑心理过程的细致刻画和展现使其成为一个丰满而又令人难忘的形象。在文学上，洛蒂小说中的女主人公"菊子夫人"是普契尼歌剧主人公的原型。在书中，洛蒂客观地指出，"外国海军军官得以按照奇特的风俗和艺姬结为露水夫妻，法国、英国和美国的军官同样享有这种特权。"①平克顿便是享有这种特权的军人，他在日本和巧巧桑结婚，但是对这段婚姻极不负责，抱着游戏的态度，回到美国后，又娶了一位美国妻子。在第一幕开始时平克顿便戏谑地将巧巧桑比作"小蝴蝶"，称之为"小玩偶"。另外从蝴蝶夫人身上，我们可以清晰发现普契尼潜意识所持有的东方主义观念。剧中，巧巧桑背弃信仰，与平克顿缔结婚约。作为一位只有十六岁的少女，她对爱情是天真、充满幻想的，但是对平克顿的爱却带有盲目崇拜，在结婚之前，她没有见过平克顿，也不知道这场婚姻将会给她带来什么，却把自己的信仰改变，将自己命运的赌注押给了平克顿。在西方人眼中，信仰是极为重要的。显然，普契尼这里的意图是表现十六岁的巧巧桑对西方世界的无比崇拜。当平克顿回国后，巧巧桑痴情等待，虽然日渐贫困，却依然不改初衷，在艰难中度日，以巨大的精神毅力等待平克顿。当平克顿回国后，要带走他们的孩子，她显示了大义凛然的英雄气概，自杀身亡。在这里就我们东方人看来，作曲家在这里选用的题材是极不真实的，在当时的社会背景下，显然有些匪夷所思。由此，作曲家心中东西方地位的差别也可见一斑。

可以说，普契尼在这里所展现的女性形象是东西方之间的牺牲品，她体现出东方古老传统和西方现代化之间差别悬殊的两种文明的冲突。普契尼作为西方作曲家，虽然对巧巧桑保持着同情的态度，但通过分析，我们不难发现在普契尼脑海中所潜在的"东方主义"观念，在他的潜意识表现出的是：东方和西方是不平等的，东方代表落后，西方则代表着文明进步。巧巧桑作为东方女性，却表现出对西方的无限

① Mosco Carner, Puccini: A Critical Biography, London: The Garden City, 1958, P320。

崇拜，作曲家在这部歌剧中流露出来的西方优越感，显示了当时在西方人心中，东西方地位的巨大悬殊性。

《图兰多特》创作于 1924 年，剧情背景被安置在中国，在这部歌剧作品中，传说中的人物特点及剧情似乎受到更多的杜撰。"《图兰多特》的素材来源于十八世纪初传入西方的《天方夜谭》中的波斯传说。故事中的这个主题是由中国未出阁公主的性格来体现的，她在自己最后被征服之前设置了种种可怕的障碍。强烈的爱与恨在图兰多特身上体现得特别明显，这种互相矛盾又互相依存的感情推动着她，先是表现为残酷的虐待狂，然后屈服于爱恋，卡拉夫和其他求婚者同样受到了情欲和死亡矛盾感情的困扰。"[①]作为一位中国公主，图兰多特的随心所欲显然是作曲家的任意猜想，与中国国情明显不符。另外，在《图兰多特》剧本中，普契尼使用了许多地名、人名、民俗等元素，赋予该作品特殊的中国色彩，这对欧洲人而言，其实是不知所云的东方异国。如在第一幕为波斯王子送葬中，歌词出现了孔子和灵魂上天的词句，在这里是欧洲人明显地将建盖寺庙和宗教信仰画上等号。他们自然便将孔子看作中国人的信仰，这明显是荒谬的。显然，普契尼在这里要构建的是一般的东方异国色彩，而非纯粹的中国氛围。从诸如此类的情节中可以看出，在西方人眼中，东方是一个落后没有文明的地区，野蛮、残酷，人性得不到应有的捍卫，这从某种程度上来看，是对东方文明的曲解和对东方传统的歪曲。

在题材的选择上，作曲家并没有刻意地去寻找或创作，只是在原本现实素材或文本基础上进行再度创作，对于剧中人物的命运，作曲家本身也带有同情的态度。但由于作曲家所处位置的局限性，使他创作的音乐作品不自觉地披上了一层霸权意识的外衣。

2、普契尼歌剧作品中异国音调分析

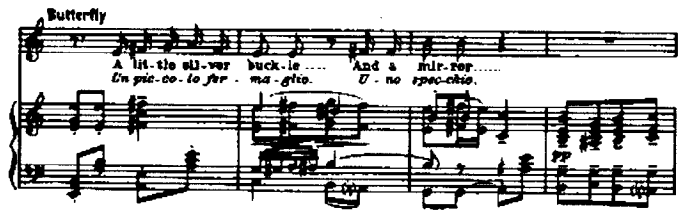
为了对异国情调进行渲染，普契尼在这两部歌剧的音乐写作上，大量采用中国、日本的曲调，并采用具有东方色彩的调式和东方乐器。

---

① Mosco Carner, Puccini: A Critical Biography, London: The Garden City , 1958, P420。

普契尼运用其出色的创作才能，将歌剧作品渲染出充满着瑰丽的东方风采。但是普契尼在具体的音乐创作中，从很多部位显示出西方人所持有的“东方主义”观念。

在歌剧《蝴蝶夫人》中，普契尼将日本音乐的特征吸收到自己的创作风格中，其中运用日本音乐的原始素材和大量的五声音阶，采用有出处的曲调以及代表东方情调的乐器等，这些手法有效地推动作品向前发展，渲染出了日本风格的异国风情。但是通过对其女主角巧巧桑性格刻画的音乐分析上，我们可以发现普契尼潜意识中的西方优越性。

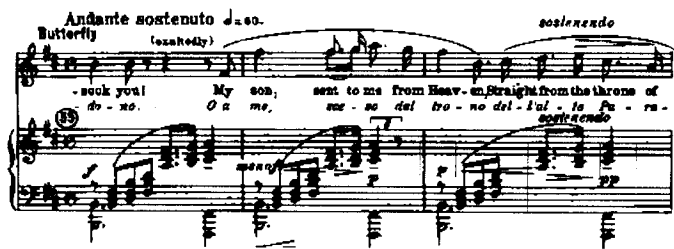
巧巧桑在第一幕中展现的是纯真羞怯的女性形象，普契尼在这一幕明显将东方和西方音乐色彩进行对照写作。第一幕分为两场，第一场为呈现剧情，渲染气氛，采用了大量的具有的东方风味的音乐。如在第一幕中蝴蝶夫人和使女出场时，普契尼使用了木管、竖琴和铃演奏的引人入胜的具有日本特点的曲调，来表现美丽纯真的巧巧桑。蝴蝶给平克顿看各种小饰物时采用的音乐是日本民歌《樱花歌》，这首日本曲调原调平缓悠长，带有强烈的抒情效果，但是在普契尼的歌剧作品中，它的节奏被明显加快，变为欢快跳动的曲调。

同样，在很多地方，普契尼都使用了一些民歌小动机作为素材进行发展。在这一场中，作曲家构想出那种薄而透的音色效果，特意使用了打击乐器中的铃与锣，这种欢快的色彩在第一场中占主导地位。第二场为主要的爱情场景，普契尼立刻回到了他擅长的西方音乐的写作模式中，风格明显西方化。在这一场中，日本曲调已经完全抛弃，这一幕结束时的二重唱是对巧巧桑和平克顿的爱情描绘最为重要的一场戏，在这里，作曲家完全采用了西方化音乐语言。

在第二幕第一场中，有两个重要展示蝴蝶夫人性格的咏叹调，第一个是《晴朗的一天》，蝴蝶夫人在这里表达自己坚定的信念。这首咏叹调能够显露出一些具有东方情调的音乐特点，例如段中调性主要在降G大调上。短小的十六分音符加八分音符构成的小乐句，形成了富有东方情趣的意境，将蝴蝶夫人细腻的心理生动刻画出来。

但是第二个咏叹调已是完全西方化了。当领事暗示了平克顿已背信弃义把她抛弃后，悲剧已经开始展开。蝴蝶夫人伤心痛苦地抱起孩子，唱起《总有一天，让我把你抱在怀里》。在这里，作曲家完全使用了西方音乐语言进行创作，调性采用降a小调，与《晴朗的一天》相比，表现出强烈的戏剧对比性。这首咏叹调在旋律上采用了大量的同音反复宣叙调写法，乐曲主要在中音区进行，在乐曲最后蝴蝶夫人伤心已极的“天哪”用两个强力度的上下八度大跳来进行，是蝴蝶夫人发自肺腑的呐喊，形成巨大的震撼力。这同《晴朗的一天》在音乐语言风格上有着很大的区别。在这里，这两个咏叹调的使用不自觉构成了一定程度上的东西方对比。

在最后的终场中，作曲家对于巧巧桑的音乐创作已经完全西方化，找不到一点东方音调的味道。当巧巧桑得知平克顿已娶美国妻子，并要带走孩子的噩耗，她遣走了铃木，关闭门窗准备自杀时，孩子突然跑了进来，悲痛欲决的巧巧桑难忍母子离别之情，唱起《你，你，我的小宝贝》。这段咏叹调使整部歌剧达到了最后的高潮。乐曲分为两

民族·传统

大部分，调性在b小调。第一部分作曲家采用的是宣叙调的写法，采用同音进行和级进式旋律，是蝴蝶夫人在焦急地对儿子表达不舍的心情。在一个八度跳进后进入第二部分的抒情性段落，整个悲愤旋律徘徊在高音区，表现出蝴蝶夫人难舍的骨肉之情以及对不公社会的控诉。整首作品在节奏上采用了大量的重音符号、附点节奏，爆发出强烈的愤怒，产生了巨大的戏剧作用，将蝴蝶夫人哽咽的激动之情生动表现出来。同以前的咏叹调相比，在这首咏叹调中作曲家所采用的是完全的西方音乐语言。

通过以上分析，可以看出，普契尼在音乐创作中，不自觉地对东西方音乐进行了对照，蝴蝶夫人从开始的东方女性形象，发展到最后，变成完全的具有西方感觉的女性人物，这在她的咏叹调创作中可以得到精确的说明，表现出作曲家潜意识中东方对西方的依附性。另外，在剧中重要的场景和关键性的部位，普契尼的首选还是西方写作手法，甚至不加入一点东方音乐因素的素材。东方音乐的应运部位只是在微小不重要、呈示剧情渲染气氛的部位。可以看出，在普契尼的潜意识中，东西方的对比和差距是巨大的，二者存在着依附与支配的关系。

《图兰多特》总括了普契尼创作上的全部风格要素，将自己所擅长的表现范畴熔为一炉。在异国情调因素上，与《蝴蝶夫人》相比，《图兰多特》似乎从头到尾都浸染在中国旋律的五声音阶中，作品中采用了大量的中国民歌，并且对中国风格的曲调从和声、节奏及音色配置等方面进行大力渲染。剧中，异国情调似乎从第一页渗透到了最后一页。但是，由于作曲家从未到过东方，只是有零星的音响，在这里，他只能营造他自己眼中的东方情调，在一些部位出现了与他所述的东方

情节的不符。

收入《图兰多特》总谱的曲调共有八首中国曲调，包括：《庆典的曲调》、《茉莉花》、《庙堂音乐》、《孔子的颂歌》、《国歌》、《民歌》等。"除了这些曲调，普契尼甚至使用了土耳其甚至印度的音乐曲调，很明显，在这部歌剧作品中，普契尼要构建的是一般的异国色彩，而非纯粹的中国氛围。普契尼的音响来源是在一位出访中国的朋友家中找到的音乐盒中的曲调而来。"[①]普契尼在使用这些曲调时，多采用了直接引用，用来代表特定的气氛和人物。其中，《茉莉花》是普契尼使用最频繁的一首，在每次图兰多特出场时，这个旋律都会被演奏出来，并且是完整的原调。这首中国民歌在剧中代表的是"官气十足"的图兰多特，在我们看来，这首温柔的江南民歌，与普契尼所要表现的人物形象差别很大。如在第一幕中，图兰多特的出场只是做了一个手势便将波斯王子送上刑场，但是合唱声部以这首温柔的曲调为背景。很明显，普契尼使用这首民歌的目的只是用来表现中国特色的公主，与原来中国的《茉莉花》并无关系，在这里，《茉莉花》已成为完全的西方化音乐语言。另外，例如《庆典的曲调》，在剧中所有盛大的场面中，都用到这首曲调。可以看出，普契尼在直接使用这些曲调时，考虑的主要是在渲染东方气氛上做文章。而这一切只是描绘出了普契尼自己眼中的东方色彩。

在乐队中，戏剧抒情性因素被各种乐器音色巧妙调和，旋律和声中的创造被多样化的管弦乐色彩所加强。普契尼在乐器的使用上，采用了具有异国特色的乐器。其中包括有特点的木管乐器以及色彩丰富的铃与锣，各种模仿东方色彩的竖琴、钟琴等。在《图兰多特》的乐器使用上，作曲家使用了庞大的乐队，事实上可分为两个乐队，主要乐队包括了弦乐、高音木管乐器、四个圆号、三个小号、竖琴、钟琴、定音鼓和一连串的打击乐器，其中包括中国锣、鼓、三角铁、铃等等。在儿童合唱时，甚至加入了两支代表乡愁的萨科斯。在这些乐器配置上可以看出，作曲家在刻意营造他自己脑海中所想像的东方色彩，但事实

① 罗基敏、梅乐亘：《普契尼的图兰多》，广西师范大学出版社，2003，第62页。

上，在具体使用中，这些乐器在作品中的作用主要是渲染气氛。这并不能代表真正的东方，普契尼在这里所呈示的仅仅是西方人眼中的东方色彩。

在音乐写作上，由于欧洲作曲家对东方的曲解和任意想像，加上东方的音响只是来自零星的音乐片断，这导致了作曲家在创作音乐作品时，一方面只是在他们想像的东方色彩上做文章，另一方面不自觉地接受来自政治文化等思潮的影响，表现出对东方的偏见和曲解。

三、深层反思：如何看待西方所谓的“东方主义”

通过对普契尼歌剧作品的分析，可以看到，普契尼虽然表现了对东方的同情，但仍在潜意识中流露出西方人的优越感，以俯视的眼光在“关注”东方。普契尼音乐中的“东方”只是西方人想象中的东方，与真实的东方关系甚少。在他们眼中，东方是为西方而存在，甚至东方永远被固定在特定的时空中。东方学描述东方和书写东方获得了如此大的成功，以至在很长的历史时间中，东方的文化、政治、历史被视为西方的被动回应。西方是积极的行动者，东方是消极的回应者。西方是东方人行为的目击者和审评者。在普契尼的音乐作品中所反映出的内容从更深层次映射出东西方的关系，随着时代的发展，普契尼音乐文本和东方现实之间的差异越来越明显，东方主义的偏误也由此暴露无遗。

通过本文的写作，笔者主要有两个目的，第一是通过对普契尼具有东方色彩歌剧作品的分析，使大家认识到在大量描绘东方的西方音乐作品中，作曲家不仅仅是在描绘“异国情调”，在他们的潜意识中，流露出的是更深的“东方主义”意识，我们不能仅仅只从表面来看待这些东方因素，而应从多角度来剖析、探讨，以达到更透彻地挖掘出作曲家的深层创作意识。第二，在后殖民时代，人们开始关注殖民时代带给我们的影响，音乐，作为重要的艺术形式，同样表现出殖民主义深刻的影响，但是目前这个课题在音乐界还没有得到回应。笔者希望通过对本课题的研究，使大家对音乐中存在的西方霸权意识作一了解，以便更确切地了解历史中的东方在整个世界的确切地位。近年来，随着亚

洲、非洲等国家经济的日益增长，东方作为与西方同样的个体，以其独立的姿态昂首于世界音乐舞台上，东方音乐文化作为世界音乐财富的一部分，在地位上是和西方音乐文化平等的，在东西关系的处理上，更应保持独立慎重的态度。

论文提要（論文要旨）

音楽における東方主義：ブッチーニ氏作品の中の日本と中国

本稿では、現在文化界における「東方主義」という論理思想を参照に、イタリアの作曲家ジャーコモ・ブッチーニ氏(Giacomo Puccini)の作品の中の日本と中国についての描写視点と記述口調を改めて見直したいと思う。ブッチーニ氏は、「蝶々夫人」と「トウーランドット姫」の中に、日本と中国の曲の調子をそれぞれ取り入れることによって、彼自分なりの東方情緒を表現しようとしたにもかかわらず、百年後の今の東方人の目から見ると、ブッチーニ氏は、結局西洋殖民の気質の潜在意識の枠から逃げ出さずじまい、更に音楽制作の過程において、日本と中国をそれぞれある程度ゆがめるということになるのである。芸術文化の中に重要な構成要素として、音楽は必ずといってもいい、政治、文化など各方面からの影響を強く受けていると言われる。あらゆる音楽の作品は歴史時代の産物であり、時代の烙印が押されていないものはないと言ってもよかろう。ブッチーニ氏の作品に潜んでいる「東方主義」は正にそれを裏付けているだろう。

本稿では、先ず文化界における「東方主義」についての論理思想、その概念を論じ、更に音楽における「東方主義」の歴史について大まかに述べながら、各時代においての東洋、西洋が取り入れた東方音

民族・传统

楽の事情にも触れることにした。その上、本稿の主な部分として、ブッチーニ氏のオペラ作品の内容の内包と音楽の分析によって、東方主義を論じていきたいと思う。その作品の内包の中に、19 世紀の末から20 世紀初期までの西洋中心論という思想の痕跡が顕著に表されている。一方、音楽効果を表面化するために、日本と中国の民間歌謠曲をゆがめて、直接又は間接に使っていたのである。そのほか、ハーモニー、伴奏の点からも、作曲家の日本と中国への表面的で浅い認識が覗かれるだろう。歴史的、文化的な背景を考えながら、作品の中に東方をゆがめる現象を分析し、更に音楽における東方主義により深い考慮を入れたいと思う。

ブッチーニ氏のオペラの作品への分析によって、東方に同情を寄せながらも、西洋人の優越感を潜在的に流れ出し、上手の身構えで東方を見つめていたというブッチーニ氏の考え方が見出されるだろう。彼の音楽の中の「東方」というのは、単に西洋人の想像上の東方に過ぎなく、本当の東方とはかなり差があると思われる。時代の発展につれて、ブッチーニ氏の音楽の本文と現実の東方との差が顕著明らかになりつつあり、東方主義の偏差もむき出しにされることになるのである。筆者の考えでは、ブッチーニ氏の音楽作品の東方主義を分析することによって、より新しい視点から西洋音楽文化の深い面に潜んでいるイデオロギーを再認識し、それに、より客観的な立場から西洋と東洋との関係を理解できるだろう。

《嘎达梅林》与《伐木歌》的创作比较

杨马转

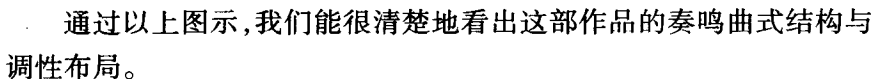
在中国与日本的文化事业发展中，管弦乐曲《嘎达梅林》和《伐木歌》，便是他们高雅文化中的精品产物。这两部作品都分别被创作于20世纪中期，由于这两部作品浓郁的音乐风格和新颖的音响效果，故他们的演出，都分别获得了国内外观众的热烈欢迎。

《嘎达梅林》的音乐创作

《嘎达梅林》是中国作曲家辛沪光女士根据中国蒙古族民歌创作的一首管弦乐曲，作品表达了蒙古族民族英雄嘎达梅林反抗压迫和英勇就义的故事，乐曲充满了蒙古族深沉悠扬的音乐风格。

一、作品的结构

通过以上图示，我们能很清楚地看出这部作品的奏鸣曲式结构与调性布局。

二、结构解析

呈示部：引子部分用弦乐演奏，描述中国内蒙古大草原场景。主部是一个单三部曲式，中段应用了复调写法。音乐表达嘎达梅林的出生和成长，以及草原上牧民有自由也有叹息的生活。副部由两个主题做成，一个代表反动势力，另一个是一种号召和反抗的描述。

展开部：分三个基本部分，分别表达骑马奔驰；两种势力的斗争；战斗场面的白日化。

再现部：是呈示部的一个减缩再现，呈示部主部，由单三部曲式缩

减为乐段结构，音乐表达对起义军的赞颂。副部第一主题弱奏，表现敌人的袭击。副部第二主题表现起义力量的反抗。但最后失败，嘎达梅林光荣就义。

尾声：分两个阶段：第一阶段将作品取材的中国蒙古族民族《嘎达梅林》在乐队低音区原样演奏5遍，表示对英雄们的追悼；第二阶段，全体乐队演奏员强声演奏，将音乐推向全曲高潮，以壮丽、明亮的情绪歌颂英雄精神不朽，同时预示人民一定能取得最后胜利。

三、作品的创作特点

1、结构的特点

此作品的结构框架有两点与别的奏鸣曲式作品有所不同，即呈示部的副部①写作与全曲结尾的写作。

（1）一般奏鸣曲式呈示部副部的写作，调性明显，只要求材料的呈示。而此作品副部①的写作，调性模糊，材料零散，好象是一种主题的裂变，所以副部①的写作却很象是一个奏鸣曲式连接部的写作。然而从音乐的形象塑造来看，它的确描述了封建王爷和军阀的反动形象。这就使我们不得不把它看成是一个副部主题。

（2）一般奏鸣曲式的主体功能为呈示部、展开部、再现部，引子和结尾是次要功能。此作品的结尾，已经上升为作品的主要功能。从结尾的长度来看，它已经占到了全曲的四分之一，也就是结尾的演奏完全可以和奏鸣曲式主要功能之一的部分形成抗衡。

2、调性的布局与和声的应用

此作品调性布局的特点是，副部在呈示部里安排在下属调性上，这就区别于一般奏鸣曲式呈示部副部都安排在属调性上。由于主部到副部调性为上四度关系，所以使音乐显得会更有动力，这也符合乐曲的情绪要求。

在作品的转调过程中，除了一些共同和弦转调，模进转调，调对置外，还有多处应用了中国五声调式的变宫系统调式交替。象总谱159－160小节，如下谱例便是一个a羽与d羽的变宫调式交替。

例 1

为了达到和旋律的风格相统一，作品在配和声时，根据旋律音的和声内含配置和声，用了如下一些和弦：

例 2

上例第一个作为一个小属七和弦经常用于半终止。小的六度属七和弦往往用于终止式向 I 级和弦解决，构成音乐的完满终止，后面的几个加音和弦的应用，已经可以看到现在中国一些音乐作品中应用变结构和弦的雏形。

3. 材料的应用

此作品的引子部分、主部、副部②、展开部的开始以及结尾①，所用音乐材料都同出一源，即蒙古族民歌《嘎达梅林》。这些同出一源的各个材料，在作品中都表现了各自不同的音乐形象，它们之间又形成鲜明的对比。当音乐进行到结尾①《嘎达梅林》民歌的乐队演奏时，才使我们感受到音乐材料同出一源的原体出现。这就形成了这部管弦作品的先有主题的变体，最后出现原体的主题贯穿逻辑。这也和一般管弦乐作品的主题贯穿写法，先有原体然后在作品各个结构部分出现变体，形成一种相反的创作思维。

4. 作品的交响性与戏剧性表达

作为音乐创作中的复调技法，最能表现管弦乐作品的交响性效果。而此作品根据音乐内容的表达，曾多处应用复调技法。这些经过复调技法创作的音乐部分，通过管弦乐队的演奏，都获得了良好的交响性效果。应用主调音乐创作，最能表现音乐作品的戏剧性效果。音

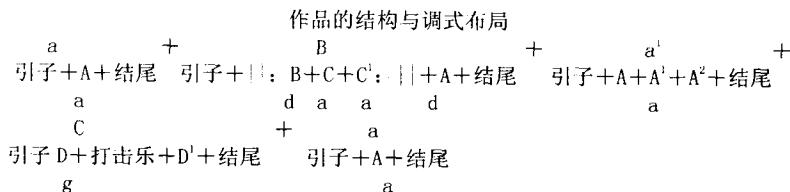
乐的多处主调写法都很好地表现了作品的戏剧性情节。另外,在作品的配器时,如果对乐队的弦乐组再要求一些模仿蒙古族民间乐器马头琴的演奏技法,将会使整个作品的蒙古族音乐风格更加突出。

《伐木歌》的音乐创作

《伐木歌》是日本作曲家小山清茂先生根据日本九州地区民歌创作的一首管弦乐曲,作品形象地展现了日本北方林场伐木的情景,乐曲充满了朴素明快的日本民族音乐风格。

一、作品的结构

作品的结构与调式布局

a　　　　+　　　　B　　　　　　　　+　　　　a^1　　　　+
引子+A+结尾　引子+‖:B+C+C^1:‖+A+结尾　引子+A+A^1+A^2+结尾
a　　　　　　　　d　a　a　d　　　　　　　a
C　　　　　　　+　　a
引子 D+打击乐+D^1+结尾　引子+A+结尾
g　　　　　　　　　　　a

通过以上图示,我们能很清楚地看出,这部作品用五部回旋曲式写出。

二、结构解析

对于用五部回旋曲式构成的这个作品主部主题来讲,它是采用日本九州地区民歌《伐木歌》为素材做成。主部主题在作品中共计出现三次,分别表现了不同的音乐形象。主部的第一次出现,先由大提琴独奏演奏,大提琴和贝司声部演奏泛音和弦对整段落的给予衬托,加之小提琴、中提琴十二音和弦,在引子、结尾和中间间插演奏,由于形象表达拉锯声的此起彼伏,故仿佛使我们感觉到音乐是对清晨中,在云雾里伐木场景的描述。主部主题第二次出现,先由长笛演奏,然后双簧管和单簧管重复一遍,紧接由全体木管和圆号作旋律的平行五度演奏,弦乐和色彩乐器伴奏。音乐性格鲜明,仿佛是对伐木工愉快地劳动,以及明朗向上心情的表达。主部第三次

出现，由全体演奏员齐奏强奏，达到全曲总高潮。音乐是对林场伐木的赞颂。

作品的第一插部，用单三部曲式写出，在单三部曲式的反复时中段有所变化。音乐描述伐木工的休闲娱乐情景，同时能感受到日本民间舞《盆舞》一领众合演唱形式在曲式中的渗透。第二插部也用单三部曲式写出，中段由打击乐演奏，再现的写法采用了复调的模仿技法。音乐热情奔放，好象是对劳动场景的描述。

乐曲的最后，由单簧管弱奏主部主题结束了全曲，音乐仿佛又回到了开始的气氛之中。

三、作品的创作特点

1、结构的特点

此作品，其中第一插部的结构框架别有特色，主要表现有两种情况：

（1）它的篇幅较长大。这大概是音乐要对劳动画面和伐木工假日休闲画面描述所至。

（2）作为一个单三部曲式的结构，它的反复和别的单三部曲式反复有所不同。它的具体图示为：$\|: B + C + C^1 :\|$。从图中我们可以看出，它的中段本身就是一个反复，然后又加之第一段和中段的大反复，这样 C 的材料实际在这段音乐里要出现四次，这四次只是开头有所变化，由管乐器担任独奏，而结尾固定不变，一直演奏如下旋律：

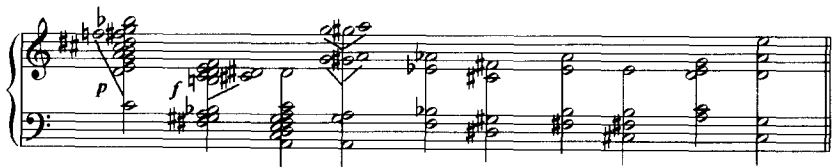
例 3

以上旋律由弦乐组和木管组，以及弦乐组加木管组加铜管组的合奏。这就使得 C 部分的音乐演奏，每一次都给人以一领众合的感觉，这也就是日本盆舞的一领众合民间舞音乐形式在作品曲式中的渗透。

2、调式与和声的应用

整首作品的旋律都以五声性的调式音阶写成，从作品的图示中我们可以看出，三个主部主题的出现，都在 a 羽调式上。第一插部为 d 商 - a 羽 - d 商。第二插部在 g 徵调式上。

和声配置是这部作品的主要特点所在，无论从和弦的纵向叠置上，还是和弦节奏的安排上，都打破了传统和声的做法。这部作品用了如下和弦：

例 4

上例前两个十二音和弦由小提琴 I，小提琴 II，中提琴分成 12 个声部，下行跳进弱、强演奏，形象地表达了林场拉锯之声。上例第三个和弦，由大提琴、贝司声部泛音演奏，表现一种云雾的背景。上例第四个小二度叠置的 3 音和弦，陪衬第一插部整个段落。上例四度叠置和弦平行进行，表达盆舞中人们念唱衬词的情景。上例五声音阶和弦，陪衬第二插部整个段落。最后的五度叠置和弦，用于主部旋律平行五度声部进行的陪衬背景。这些和弦的配置，都可以被认为是非三度叠置和弦现代和声技法的应用。由于它们的和声音响对音乐内容准确表达，以及背景的准确陪衬，所以它们和民族风格的调式旋律达到了完善统一，从演出效果来讲，这种做法也得到了观众的认可。

3、材料的应用与个性发展

全曲除了第二插部是新材料外，剩下段落音乐的主题，都是从日本九州地区民歌《伐木歌》变化而来，它们都分别表达了不同的音乐形象。材料在变化发展时有如下特点。

(1)民间器乐中"句句双"的写法

作为主部的乐段结构，它的次级结构可划分为 $a+a^1+b+b^1$ 四个乐句，从这四乐句的标记中我们可以看出，旋律的每一次呈示，后面都

加了一个变奏。这就不得不使我们联想到中、日民间器乐曲中的一种“句句双”的乐思发展手法。

(2)民间器乐曲中“换头合尾”的写法

这一做法主要表现在作品第一插部中段部分的写法。它的图示为 c + c1,由于吸收了日本盆舞的一领众合的形式,结尾的部分每次都是旋律固定不变的演奏,所以使我们不得不想到中、日民间器乐曲中的一种“换头合尾”的乐思发展方法。

以上两点便是作曲家借用民间器乐曲形式写作的主题材料个性发展。

4、作品的交响性与戏剧性表达

作品的第二插部里的第三段音乐,用复调的模仿技法创作,通过乐队的演奏,它很好地呈现了一种管弦乐交响性效果。作品的其它部分全是用主调音乐写出,由于旋律与和声的形象音乐表达,通过乐队的演奏,充分地显示了一种管弦乐的戏剧性效果。从音乐的力度变化来讲,它的整个音响基本上是一个从弱到强的力度大增长写法。在配器时,作曲家应用了日本的民间打击乐器和萨克斯管演奏。这显然是为了民族风格和为了增加作品的通俗性,好让人们容易理解此作品。不过为了普及,为了交流,为了全世界交响乐团的容易演奏,是否可将日本打击乐声部再另写一种方案,以便一般交响乐队的打击乐组可能演奏。

两者比较

通过以上分析,我们已经比较清楚地了解到这两部作品的创作特点。现作一比较。

一、关于选题选材

由于中、日两国文化背景的不同,由于这两部作品所表现的音乐内容不同,从他们的名字我们就能很明显地感受到,它们的选题选材是不相同的。

《嘎达梅林》的选题选材，是根据中国北方游牧民族蒙古族的一个历史故事而创作。蒙古族，除中国的领国和西欧之外，尽中国国内就广泛分布于11个省市地区，中国大约有480万蒙古族人口，他们有着丰富的民歌和民间音乐。在最近的半个多世纪里，不但蒙古族作曲家，而且也有别的民族作曲家，深入内蒙古大草原，体验生活，努力创作，写出了不少好的、具有影响力的蒙古族音乐作品，与此同时也出现了全中国不少著名的蒙古族歌唱家和演奏家。现在他们已经形成了以蒙古族音乐家为主体的中国草原乐派，并在国内外也产生了一定的影响。管弦乐《嘎达梅林》就是他们的代表之作。因为奏鸣曲式最能表达历史的、战争的、爱情的等内容题材，所以作曲家选择了利用奏鸣曲式来完成这部音乐创作。

《伐木歌》是以表现日本北方林场伐木的情景而创作的。随着日本经济、科技的快速发展，也带来了日本文化的突飞猛进，出现了一些世界级的作曲家、指挥家、歌唱家和演奏家，对中国甚至全世界都有着重大影响。他们努力使世界上东方与西方文化相溶和，创作现代技法与日本民族音乐风格相统一的好作品。管弦乐《伐木歌》便是他们创作中的好作品之一，根据内容的表达，作曲家选择了适合的体裁回旋曲式进行创作。

另外，这两部作品选题选材相似之处，就在于他们选择作为音乐创作素材的方式。两位作曲家都选择了有特色的同名民歌。《嘎达梅林》选择了以中国蒙古族民歌"嘎达梅林"进行创作。《伐木歌》选择了以日本九州地区的民歌"伐木歌"进行创作。这样做法，不但能使作品具有浓郁的音乐风格，而且使观众对于作品也能够好理解，好接受。以致使作品能够带来演出时间长和流传地域广的效果。

二、关于创作技法

从两部作品的创作技法来看，虽然有许多不同之处，但从作曲家创作思维来看，它们还是有许多相似之处的。比如在旋律的发展上，《嘎达梅林》的变宫系统调式交替，它就是利用了中国民间器乐曲中，五声音阶里唯一大三度音程的变化，来达到即没有变音，也不需要什么共同和

弦的调性转换。这些是不同于《伐木歌》的旋律发展手法的。然而《伐木歌》的第一段音乐，旋律则是一个日本民间器乐曲的乐思自由延展变化，并结合“句句双”的形式构成乐段。在第一插部里，音乐表现日本盆舞，吸收了盆舞民间艺术形式“一领众合”做法进行创作。这些也是《伐木歌》不同于《嘎达梅林》的发展旋律的手法。但是它们都有一个创作的相似之处，就是这些旋律的发展都不同于西方大、小调体系的手法，而是从各自本国的民间器乐曲旋律的发展手法中，吸收经验，对自己的作品给予借鉴。看来作曲家们的田野工作，不仅要采风，收集民歌，而且还需要分析民歌以及民间器乐曲旋律的发展来取得收获，丰富自己的创作技法。从这些也可以使我们看到这两位作曲家作曲技法的高明之处，以及他们的丰富积累和职业音乐工作艺术功底深厚所在。另外，从和声的配置来看，这两部作品有明显的区别：《嘎达梅林》是以传统和声三度音程叠置为主进行配置，和声节奏也比较紧密。尽管作曲家为了追求音乐的民族风格，对和弦的纵向结构做了一些变化，例如加音、换音，但是和弦的功能进行、终止式布置，几乎没有脱离调性和声。而《伐木歌》却大胆地突破了传统和声，吸收了西方的非三度结构不协和和弦的作法，用一个多音和弦为整段落配置和声，形成了和声节奏的大块配置。然而由于作曲家用这些不协和和弦，对于作品的内容和衬托的背景作了准确的表达，所以它们能和具有强烈民族风格的旋律达到完善统一，和旋律一同完成作曲家的思想表达。这就是《伐木歌》与《嘎达梅林》和声配置的不同之处。

三、关于作品的社会影响

管弦乐《嘎达梅林》和《伐木歌》，尽管它们的选题选材不同，尽管他们的创作技法也有所不同，但是它们的社会影响之大的确是有所相同的。因为它们自创作演奏以来，都有流传地域广和演出时间长的共同特点。流传地域广指它们都在国内国际的音乐舞台上演出过，流传时间长是指它们都分别在自己的国家演出长达十多年之久，并且都受到了国内外观众的欢迎。单这一点我们就不得不肯定它们的社会影响力之大，不得不坚信它们的艺术价值。然而，随着经济的繁荣与科

技的进步，现在世界各国的大众文化，像电子乐、电声乐，通俗音乐，以及高雅文化的民族乐派音乐，所谓现代派、后现代派的音乐，都也随之蓬勃发展，都也有不少激动人心的受观众欢迎的好作品出现。如果拿管弦乐《嘎达梅林》和《伐木歌》和它们相比，就音乐内容形象表达上来讲，我认为这两部作品绝对不会逊色。看来准确地表达音乐内容是一个音乐作品走向成功的关键。通过这两部作品音乐形象表达而获得成功的经验，也可告之那些正在走向成功的作曲家们，写作品不要一味追求光陆离奇的音乐音响效果，一定要把音乐的内容和形象的表达放在重要位置。因为音乐是一种声音艺术，是用声音表达内容的，所以只有用声音准确地表达了音乐的内容，这样的作品才能被观众认可，才能够算是好作品，才能走向成功。

论文提要（論文要旨）

『嘎达梅林』と『木挽歌』の創作についての比較

『嘎達梅林』と『木挽歌』はそれぞれ中国の作曲家辛滬光と日本の作曲家小山清茂によって20世紀の中ごろに創作された優れたオーケストラ作品である。この二つの作品は文化の背景も、音楽のスタイルも、音楽の表現も、作曲家の創作手法も違っているにもかかわらず、いずれもとても大きな成功を収めた。作曲家がしっかりした基礎的な芸術技能と生活経験の積み重ねを持っているということは、はっきり現れている。またこの二つの作品を研究して比較してみれば、二人の作曲家のフィールド.ワーク、主題と素材の選択および自分の民族思想と民族精神の発揚など、いろいろな面で似ているところも有るということがわかる。

オーケストラ『嘎達梅林』は、中国北方モンゴル族の民族英雄である嘎達梅林が不当な抑圧に抵抗し、農民、牧畜民を指揮して戦い、最

後に正義のために死んでしまうという物語を描写した作品である。管弦楽『木挽歌』は日本の北方の営林地における伐採労働の光景を描いた作品である。この二つの作品の違った内容に基づいて作曲家は異なった構成原則を選択して使用した。前者はソナタフオームで創作されたが後者はロンド形式で創作された。一方、両者はとても似ているところも持っている。作曲家は二人とも自分の作品を通じて、自国の民族精神と民族思想を発揚するということを目的とした。その他音楽素材の選択の面において、二人の作曲家の創作思想も同じであって、二人とも自国の民謠を選択して使用し、一人は中国モンゴル族の同名の民間歌謡『嘎達梅林』、もう一人は日本の九州の同名の民謡『木挽歌』を選んで使用した? ところが素材の生かす面においては、二人の作曲家は別々異なった表現技法を使っている。たとえば『嘎達梅林』には主題である素材の? 変体? から「原体」への進み、民族の音階ハーモニー、無変調移調などの手法が用いられた。それに対して『木挽歌』には民間のバリエーション、複雑な音響構成と持続的ハーモニー配置などの手法が用いられた。作品は作曲家である二人のしっかりした基礎的な創作技能と優秀なフィールド・ワークがはっきり現れている。また音楽の表現においては、二つの作品とも非の打ち所がないと言っても過言でもない。たとえば、『嘎達梅林』の副次的な部分には②長号点分音符が続いて上5度、8度とジャンプ式演奏によって、戦いを最後までやり抜いた英雄像を描いて、ラストシーンには楽団のすばらしい勢いの演奏によって、英雄の偉業を褒め称える。『木挽歌』のプレリュードには12和弦のバイオリンの強弱演奏によって、伐採する時にあちこち響いた鋸の音を生き生きと描き出して、第一部分においては民間の盆踴り式の音楽によって、伐採労働者の娯楽活動を描く。オーケストラの演奏には本当に聴衆の人々の心を打つものがある?

芸術的な表現や、独特の音楽風格、ユニークな音響効果もあるため、この二つの作品は大ヒットした。何十年の間? 国内外の舞台において演奏されるたびに聴衆たちの嵐のような拍手を受けるとい

うことから見ると、この二つの作品は計り知れない社会的影響と芸術的価値を持っていると言ってもいい。したがって私たちはこの二つの作品について真剣に研究して比較してみるべきだと思う。

近代·社会

日本早期歌曲对中国早期军队歌唱活动的影响

汪毓和

有关日本早期学校歌曲对中国早期学校唱歌的影响，已为许多中国学者（如上海音乐学院的罗传开、钱仁康，北京中国音乐学院的冯文慈、青岛大学艺术学院的陶亚兵、和中央音乐学院的张前等）关注、并在各自的论述中分别作过不同程度的介绍和评述（其中影响较大的有：钱仁康的《学堂乐歌考源》、张前的《中日音乐交流史》等）。随着对中国近代音乐的深入研究，人们又开始注意到中国早期军歌发展的问题、以及学堂乐歌对中国早期军歌的影响。如北京军乐团的石磊、开封河南大学的黄砚如等。但是，由于一些客观的原因，有关后者的研究还未及很好的深入。本文力图在他们的基础上对此问题尽可能作一些展开和延伸，特别是将其视角伸展到20世纪30年代中国工农红军和东北“抗联军”的阶段，以便进一步引起更多同行对中国早期军歌这个长期几乎被忽视的学科的关注。

一

自古以来，中日两国有着极其悠久的文化交往。从19世纪中叶以后，中日两国又同样面临在封建统治下向欧美资本主义学习进行改

革的历史进程。在这个进程中，日本“明治维新”的成功使得日本一度成为中国向西方学习的重要桥梁和榜样。日本人民和许多友好人士也曾经对当时中国人民进行的反封建斗争给予了关注和帮助，其中值得注目的是，日本的新音乐文化曾经对中国早期新音乐文化发展起着重要的推动作用。例如，在早期日本的学校歌曲中有相当数量表现出具有一定“军国民教育”[①]的特色，这种特色在中国早期的学校歌曲中也得到一定程度的反映。当然由于两国政治情况的差异，当时中国这种军国民教育的思想，基本上是建立在以“富国强兵”的爱国主义精神基础上的。

这种以爱国主义为基础的、“富国强兵”的思想，不仅对当时中国的学堂乐歌有重大的影响，而且对中国早期军队歌曲的发展更有着直接的推动。在中国早期军歌的发展中这种影响几乎延续了将近 40 年（即从 20 世纪初至 20 世纪 30 年代末）。当然，这种影响随着中国政治情况和中国军队的性质的不断演变，它也发生了相应的演变。

上述这种影响最先是带有全面移植（即从歌曲的性格特色到歌曲的具体音调、形式，乃至基本的歌词内容）的性质，有相当数量的日本歌曲几乎是原样地被介绍到中国，成为中国早期学校唱歌的教材，有的当时甚至是按日文习唱的。这些日本的歌调又逐渐被作为音调的素材，根据中国现实的要求填上新词，成为具有中国特色的学校歌曲得到广泛的流传。例如，由石更填词的《中国男儿》、由沈心工填词的《体操—兵操》、秋瑾的《勉女权》等。此外，当时还有不少学堂乐歌究其根源是源自欧美歌调来进行填词的，但其中又是通过了日本这个“中转站”间接传递给中国的。如李叔同的《送别》，他并不是直接根据美国奥德威的原曲填词的，而是根据日本犬童填词的《旅愁》又进行填词的；沈心工的一首以瓦格纳《结婚进行曲》主题所填词的学堂乐歌《竹马》，也是直接根据日本的填词歌曲《骑马》进行改编的。类似情

---

① “军国民教育”这种提法源自日本早期的学校歌曲，意思是在国民教育中加进有关爱国主义和军国主义的内容，这样一种教育的观念曾经为当时一些中国留学生所接受，如 1903 年在日本东京中国留学生中就曾成立过一个组织，称为“军国民教育会”，后来我国冯梁所编写的学堂乐歌集，就称之为《军国民唱歌集》。

况不一一列举了。由此可见,无论是直接传递、还是间接传递,早期日本歌曲对中国学堂乐歌的影响是十分显著的。

二

清朝末期,在李鸿章、张之洞为代表的“洋务运动”中,效法欧美和日本、创办和训练“新军”,以及以康有为、梁启超为代表的“维新运动”所提出“废科举、兴学堂”的教育改革,已成为当时中国社会改革的同时并举的两大潮流。为了实现这两大改革,作为政府的“清廷”就曾派出不少留学生到日本去学习军事、经济、文化等,还有不少有志于改革的个人也纷纷自费到日本去接受新教育。这就为早期的日本歌曲,经过中国留学生的途径传到中国创造了条件。多数歌曲直接传入各种新学堂,也有一定的数量传入各种“新军”(如袁世凯的“北洋军”,张之洞的“自强军”等)。尤其在“辛亥革命”之后,无论是东北张作霖的“奉军”、湖北吴佩孚的“直军”、安徽段其瑞的“皖军”,以及后来具有更大影响的冯玉祥的“西北军”和广东革命政府的“北伐军”中,唱军歌已成为中国早期军队生活中的一个普遍现象。所唱的军歌中有不少就是属于学堂乐歌中那些鼓吹“富国强兵”的爱国歌曲(如著名的《中国男儿》、《扬子江》等),还有不少就是标明进行“军国民教育”所用的学堂乐歌(如冯梁编的《海战》、张之洞编的《爱国》、沈心工编的《从军新乐府》等),还有相当数量则是著名爱国将领冯玉祥亲自进行编写的。

当然,根据现有资料,在中国早期各新军所流传的军歌中,其所采用的歌调还是多方面的。其中除了直接采用日本歌调进行填词外,也有是根据欧美歌调填词的;根据西方基督教圣咏填词的;以及根据中国民间歌调进行填词的。例如,曾经广泛流传各新军的一首军歌《五虎将》就是根据日本军歌《凯旋》(佐佐木信纲词,纳所弁次郎曲)的曲

调改编的[①]。根据这首日本军歌的曲调填上新词的中国学堂乐歌和其他军歌还有不少。[②] 另外，像由沈心工填词的《十八省地理历史》，其曲调就是取自日本军歌《日本海军》(大和田建树词，小山作之助曲)，冯玉祥曾将这个曲调填上新词成为他所编写的军歌(如《跑阻拦歌》、《夜行军歌》、《爱国歌》等)[③]；冯梁编的《军事教育》(见冯梁的《军国民教育唱歌》集)，则就是根据日本军歌《我海军》(外山正一词，伊泽修二曲)的曲调进行填词的歌曲。[④] 类似例子不一一列举了。

值得注意的是，在当时根据日本曲调填新词的过程中，还出现了对原曲调作一定的改变、甚至较大的改变的情况。例如，根据日本军歌《勇敢的水兵》(佐佐木信纲词，奥好义曲)曲调改编的《海军》[⑤]；根据日本军歌《日本海军》(大和田建树词，小山作之助曲)曲调改编的《爱国歌》(冯玉祥编)都对原曲作了很大的改变。

例一：A，日本军歌《勇敢的水兵》的曲调

① 这首军歌又名《三国战将勇》，在石磊的著作中他曾给起了这个曲名，当时流传在各军究竟用什么曲名还待考。

② 参见附表。

③ 参见石磊：《中国近代军歌初探》，第 30 ~ 34 页。

④ 这首日本军歌在钱仁康的《学堂乐歌考源》第 92 页中曲名为《我国海军》，曲作者写的是“山田源一郎”，与石磊的记载不一致；作曲的年代是明治 30 年，两者相差了 10 年。

⑤ 参见李雁行、李英倬的《中小学唱歌教科书》第二卷，这一改编的曲调对后来的红军歌曲又产生了很大的影响。

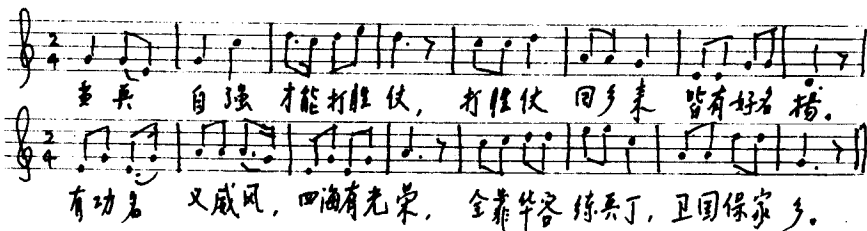
B,中国军歌《海军》的曲调

C,红军歌曲《红军行军歌》(谱与前相同,歌词第一段)

当兵就要当红军,处处工农来欢迎。

官长士兵都一样,没有人来压迫人。

例二:A,日本军歌《日本海军》的曲调

B,中国军歌《爱国歌》的曲调

三

1927年"四一二事变",一方面基本结束了中国从辛亥革命后的"军阀混战"的局面,成立了以国民党为首的南京国民政府;另一方面却开启了国民党与共产党相互对峙的政治局面。这一政治形势的巨大变化,促使不少原来属于各系军阀部队的成员投向了工农红军(包括后来的东北"抗联军"),从而使得曾广泛流传各军阀部队的中国早

期军歌也陆续传入了工农红军、并被填上新词成为中国工农红军歌曲及后来的“抗联军”歌曲。例如上述根据日本军歌《凯旋》填词的，曾在奉军、直军等部队广泛流传的《五虎将》，又被填上新词成为工农红军歌曲《红色五月歌》，广泛流传在江西“苏区”等地；冯玉祥根据日本歌曲《我等中学一年生》填词的《国民联军军歌》和在奉军中流传的《武昌起义》，流入江西苏区后又被填上新词成为工农红军歌曲《工农红军学校毕业歌》；流入东北根据地后又填上新词成为“抗联军”歌曲《奋斗》，等等。另外，象曾在北伐军中得到广泛流传的、最初也是取自日本歌曲填词的《工农兵联合歌》，在各革命根据地的工农红军中间作为工农红军歌曲广泛传唱。

这是一个非常有意思的历史现象，它表明一些优秀的歌调不仅得到本国群众的欢迎，还可能由于新的现实的要求，通过填上新词的改造、注入新的生命，甚至部分地改变其艺术形式的原型，流传于不同的国家、地域，甚至经历不同的政治环境、不同的历史时期，不断地发挥其鼓舞、教育群众的作用。

当然，对30年代中国工农红军歌曲的音调来源分析除了因袭中国早期军歌中所受日本歌曲的影响（包括间接通过早期学堂乐歌的中介影响在内）外，还由于客观环境的改变（如主要处于山区农村及有一部分从苏联回国革命知识分子投入文艺宣传工作）也使其音调来源增添了新的因素——中国民间歌曲和苏联革命歌曲的音调，而且这种新的因素的影响成为中国工农红军歌曲的最显著的风格。例如红军歌曲《上前线去》、《霹雳啪》、《红军进行歌》、《反帝拥苏歌》、《纪念十月革命歌》、《五一斗争曲》、《悼亡曲》、《少年先锋队歌》、《共产儿童团歌》等等都是根据苏联革命歌曲的歌调所填词的歌曲。至于根据中国民歌曲调进行填词的红军歌曲的数量则更多了，此处不一一列举了。

另外，还必须指出，关于30年代后在国民党各部队及40年代“汪伪”军队中所习唱的军歌情况，长期只是从个别人的回忆中确知，而一直没有人给予认真的收集和整理。如上述根据日本军歌《凯旋》所填词改编的《五虎将》（或称《三国战将勇》）、以及冯玉祥根据西方基督教圣咏曲调填词的《射击军纪歌》，几十年来曾一直在这些军队中

流传。

例二：A. 日本歌曲《凯旋》

B. 中国歌曲《五虎将》

四

为什么会产生从上述早期日本歌曲曲调被采用到中国早期军歌，乃至在中国的工红军歌曲和抗联军歌曲也能找到其一脉相承的踪迹？为什么当时中国的文艺工作者最早首先采用日本的曲调、而不是欧美的、或中国的传统曲调，去进行填词创造这些军歌？我认为有以下几

点可以解释：

1）从客观历史环境讲，中日两国长期属于同文同种的、一衣带水的邻国，形成彼此在文化上的密切联系，也形成两国民族音调之间和旋律调式（一般大多以五声性民族调式为主）之间的紧密内在联系；

2）中日两国在19世纪同属面临迫切改变长期比较落后的封建统治，力图效法欧美进行资本主义改造，致使都提出要发展"军国民教育"、以达到"富国强兵"的政治目的；

3）从音乐上讲，当时认为采用受到欧风影响的日本歌曲更能符合上述要求；而中日两国的传统音乐（其主体是以"娱人为目的"的传统的戏曲、说唱，和以自娱为目的的民间歌唱）的基本音乐风格，无法达到以教育士兵（包括年轻学生）鼓舞上进的教育目的；

4）中国早期的"军国民教育"就是直接受到日本"军国民教育"的影响而发展的，因而最初大多就是将当时日本的军歌曲调（它们本身又大多取自欧美的同类歌曲进行改编、或依照这些歌曲的进行曲性音调特点所创作的歌曲）来进行填词，形成了中国的早期军歌，并随着中国军队的演变将这些曲调延续下去成为中国部分军歌发展的音乐基础；

5）于军歌本身的艺术形态，它要求必须以士兵的军队生活和军事训练为内容，应该是表现集体意志的、体现男性特色的、以齐声清唱来表演的、节奏富于动力性、旋律进行比较平直果断且大多以一音唱一字、力度变化规整的进行曲性的队列歌曲。而早期日本的学校歌曲和军歌大多符合这样的要求；

我认为上述5点正是在中国早期军歌的发展过程中日本军歌因素所以会得到一度持续影响的主要原因。

但是，又必须指出，随着中国政治形势和中国新音乐文化建设的向前发展，这种影响不是越来越加强、而是越来越在削弱。从辛亥革命后在中国的学堂乐歌中，就产生了转向采用欧美曲调来进行填词的情况。例如在民国元年（1912年）出版的沈心工的《重编学校唱歌集》的"编辑大意"中，他就明确提出："余初学作歌时，多选日本曲。近年

则厌之，而多选西洋曲。”[1]这一变化究其原因可能是：一方面当时相当一部分中国知识分子认为辛亥革命带来了清朝政府的覆亡和中华民国的建立，似乎“富国强兵”的目标已经完成，在学校歌曲中应该以抒发青少年学生学校生活为主来要求了，因而觉得直接从欧美的、比较抒情的歌曲进行填词似乎更符合要求；另一方面是从中华民国成立后直接去欧美留学的人数不断增加，而赴日本留学的人数则相应逐渐减少。这就造成了原来将日本视作中国向西方学习的“桥梁”的作用也逐渐有所改变，从而也使借鉴日本歌调来进行填词的情况发生了转变。

当然，更重要的原因是，在20世纪30年代，在中国“左翼”文艺运动的影响下迅速产生了以聂耳、吕骥、冼星海为代表的“抗日救亡歌咏”运动，他们不仅写出了一大批更具中国特色的群众性的革命音乐，同时还培养了一大批能够继承革命音乐事业发展的新人才。这就为后来中国以“八路军”、“新四军”为主体的新型中国军队歌曲的发展奠定了新的基础，逐步替代了以往利用外国歌调来进行填词的早期中国军歌的传播。

另外，不可否认的是从“九一八事变”、特别是“七七事变”后，中日政治形势发生了剧变，从人们的心理和感情上讲，也自然地会不断削弱早期日本歌曲作为中国借鉴的这种影响。这虽然似乎是超出了艺术本身规律的政治因素的结果，但这种改变是不以个人意志为转移的历史必然。正如19世纪时德国的军队音乐曾经充当了其他国家发展其军队音乐的借鉴的榜样，但到了第二次世界大战中，尽管在德国仍然产生了不少在艺术上不错的军歌、进行曲，但随着世界反法西斯斗争的发展，这些音乐本身就是在德国也逐渐为广大群众和历史所淘汰。军歌究竟不是一种“纯艺术”品种，它的产生和发展，必然地离不开它所服务的政治的需要。日本早期军歌曾经对中国军队音乐的发展起过积极的影响，也不是完全与当时中日的政治形势同出于反封建斗争的需要无关的。当这种反封建斗争的政治因素发生根本转变后，

① 参见许常惠、沈洽：《学堂乐歌之父——沈心工》，台湾乐韵出版社。

这种影响也就相应地会产生不可抗拒的改变。指出这种影响的转变，我想并不会根本改变中日两国音乐文化曾经有过的悠久深厚的联系，也不会改变他们在19世纪末至20世纪30年代之间曾经有过的、值得肯定的历史，更不会影响中日两国音乐文化在新的历史条件下得到新的发展的未来。

附表：

早期日本歌曲名	中国学堂乐歌名	中国早期军歌名	中国工农红军歌曲及抗联军歌曲名	备　　注
凯旋	从军乐、枪队、妇人参军、	救国白话歌、立志歌(冯玉祥)		曲调基本不变，重新填词
同上曲		五虎将(奉军等)	红色五月歌(江西)、打刘湘	在填词过程中曲调作了较大发展
日本海军(小山作之助曲)	十八省地理历史(沈心工)	跑阻拦歌(冯玉祥)	工农兵歌(江西苏区)、国耻纪念歌(抗联军)	曲调基本不变，重新填词
同上曲		爱国歌(冯玉祥)	工农革命歌(江西)　爱我东北、中华大国(抗联军)	在填词过程中曲调作了一定简化
我国海军(山田源一郎曲)	军事教育(冯梁)		工农革命歌、工农兵歌、运动大会歌	在填词过程中曲调作了较大发展
学生宿舍的旧吊桶(小山作之助曲)	中国男儿(石更)	工农兵联合起来(北伐军)	工农兵联合起来	曲调基本不变，重新填词
曲名及作者名未详	黄族歌(李大钊)	从戎志愿歌、爱官长歌(冯玉祥)	红军革命歌	曲调可能有所改动
箱根八里(1902年东京音乐学校的《中学唱歌》)		太平洋(奉军)		
我等中学一年生(作者不详，载于1901年东京音乐学校编《中学唱歌》	童子军(叶中冷)、光复纪念(华航琛)	国民联军军歌(冯玉祥)、武昌起义(奉军)	工农红军学校毕业歌(江西苏区)、奋斗(抗联军)	曲调基本不变，重新填词
勇敢的水兵(奥好义曲)	革命军(沈心工)、		工农红军歌，红军行军歌	曲调基本不变，重新填词
同上曲	海军(李雁行)		红军行军歌，步哨守则歌，欢迎白军兄弟	曲调省去前半部，节奏也作了放宽

对附表的几点说明：

1. 上述第二栏对“学堂乐歌”的情况,大多引自钱仁康的《学堂乐歌考源》(上海音乐出版社,2001 年)和张前的《中日音乐交流史》(人民音乐出版社,1999 年);

2. 上述第三栏对“中国早期军歌”的情况,大多引自石磊的《中国近代军歌初探》(解放军文艺出版社,1986 年)和谭胜功、黄砚如的《冯玉祥歌曲选》(河南大学出版社,1986 年);

3. 上述第四栏对“中国工农红军歌曲”的情况,大多引自《中国工农红军歌曲选》(中国青年出版社,1956 年),有关“抗联军歌曲”的情况大多引自《抗日战争歌曲选集》第一集(中国青年出版社,1957 年)

参考文献

1. 钱仁康:《学堂乐歌考源》,上海音乐出版社,2001。
2. 张前:《中日音乐交流史》,人民音乐出版社,1999。
3. 石磊:《中国近代军歌初探》,解放军文艺出版社,1986。
4. 谭胜功、黄砚如:《冯玉祥军歌选》,河南大学出版社,1986。
5. 解放军歌曲选集编辑部编:《中国工农红军歌曲选》,中国青年出版社,1960。

中国早期の軍歌の発展に影響を当たえる日本歌

汪毓和

この文章は今まで1930 年代の中国学校唱歌や軍歌と日本の同期の歌曲との関係についての研究を基にして、その課題をなるべく繰り広げて、しかも、深く掘り下げたいと思う。特に、同じような研究

をしている人達同士の一層の興味や関心をひきつけるために20 世紀の30 年代の中国工農赤軍や東北抗日連軍という段階までさかのぼったのである。例えば、日本第二次大戦前の文部省唱歌のなかの、かなりの歌が「軍事教育」という特色をもっていた。そういう特色が早期の中国学校唱歌にもある程度に反映されたのである。もちろん、日中両国の政治情勢の差異によって、その時、中国でその「軍事教育」という考えはほとんど「富国強兵」という愛国主義を基礎にしたものである。中国軍歌の発展の歴史の中で、その影響は40 年間(20 世紀の初めから20 世紀 30 年代の末まで)にも及ぶ間で続いた。

それは、中国の政治情勢と軍隊の性質の変化に応じて、どんどん変わっていったものである。直接に各新式の学校へ伝えられた歌曲が多くの割合を占めていたが、各新軍に伝えられるものもあった(例えば、袁世凱の「北洋軍」とか張之洞の「自強軍」とかなど)。そういうような軍歌の中には、「富国強兵」を吹聴した学堂唱歌に属する愛国唱歌も(例えば、有名な「中国男児」、「揚子江」など)かなりあれば、明らかに「軍事教育のため」を明示する学校唱歌も(例えば、馮玉祥の作った「海戦」、張之洞の「愛國」、沈心工の「新従軍楽府」等)ある。ほかには、著名な愛国高級將校馮玉祥が自ら作った歌曲もたくさんある。

そして、現存する資料によって早期の中國各新軍の中で、広く伝わった軍歌には、多方面のメロディーが取り入れられていたのである。直接に日本の歌のメロディーを利用して、歌詞を作ったものもあるが、そのほか、欧米の歌やキリスト教の讃美歌や中国民謡のメロディーを用いて歌詞を作ったものもある。特に、メロディーは日本製、歌詞は中国製、各新軍の間で、広く伝わっていた「五虎將」という軍歌は、(「三国戦將勇」とも言う。歌の名は、石磊の収集のなかでつけられたが、その時の曲の名前については一層の研究が必要となる)日本の「凱旋」という軍歌(佐々木信綱の作詞、納所弁次郎の作曲)のメロディーによって改作されたのである。日本の軍歌「勇

敵なる水兵」(佐々木信綱の作詞、奥好義の作曲)のメロディーによって改作された「海軍」(李雁行、李英倬の編集した「中小学校唱歌教科書」第二巻に見られる。改作後のメロディーはその後、赤軍の歌にかなりの影響を与えた)と日本の軍歌「日本海軍」(大和田建樹の作詞、小山作之助の作曲)のメロディーによって改作された「愛国歌」(馮玉祥の改作)とともに、元の曲を大きく変ったのである。日中の政治情勢の巨大な変化につれて、もともと各系の軍閥に属したそれぞれのメンバーが工農赤軍(その後の東北抗日連軍も含む)に支持するように仕向けた。そのため、かつて、各軍閥の部隊の中で、広く伝わっていた早期の中国軍歌も次々と工農赤軍にも伝わっていって、歌詞も改めて改作されて、中国工農赤軍及びその後の東北抗日連合軍の歌曲となったのである。上述のような影響には、社会的な原因もあれば、芸術そのものこそなりの原因もある。しかし、1930年代以後、中国左翼音楽運動と救国コーラス運動の発展につれて、その影響は更に強くなるのではなく、かえってだんだん弱くなりつつあったのである。それも、人の意志に左右されるようなンとないことのではなかろうと思っている。

アレクサンドル・チェレプニンと東洋
——中日の作曲家への影響を中心に

熊沢彩子

1. はじめに

1930年代前半を境に、中国と日本の洋楽史は、それぞれ新たな局面を迎え、とくに作曲へも関心が向けられるようになってきた。そしてこの過程において、ロシア人作曲家アレクサンドル.チェレプニンが重要な役割を果たしたことは、近年日本においても注目されつつある[①]。一方、中国におけるチェレプニンの活動は、すでに複数の論文が刊行されており、よく知られている[②]。しかし、チェレプニ

① チェレプニンの日本での活動全体に初めて言及したのは、2000年3月11日に神奈川県立音楽堂において開催されたコンサート「アレクサンドル.チェレプニンをめぐる作曲家たち」に先立ち、朝日カルチャーセンター横浜で片山杜秀氏が行なったプレレクチャーにおいてである。また、熊沢「アレクサンドル.チェレプニンと日本——昭和初期の作曲における影響——」(『昭和音楽大学 研究紀要 第22号』1-16頁、2003年3月)において、チェレプニンの日本における活動の全容がまとめられている。

② 後述の Chang, Chi-Jen. *Alexander Tcherepnin, his influence on modern chinese music.* Dissertation (Columbia University Teachers College), 1983.、あるいはWang, Tianshu. *Alexander Tcherepnin's Five Concert Studies: An Homage to Chinese Musical Styles, Instruments, and Traditions.* Dissertation (University of Arizona), 1999. など

ンの東アジアにおける活動の全容については、中日それぞれの活動が個別的に研究されているのみで、包括的な研究はこれまで行われていなかった。

本論は、チェレプニンが東アジアに滞在した時期に注目し、彼の活動を包括的に見る第一歩として、とくに中日それぞれの作曲家への支援について考察するものである。彼は東アジアに滞在中、自身の作品の発表や現地の音楽研究と平行して、現地の作曲家をさまざまな面から積極的に支援している。本発表では、その支援の方法を省察し、さらにその支援が中国、日本の音楽創作に与えた影響について検討を加えていきたいと思う。

なお、チェレプニンの中国における活動内容についての記述は、張己任のコロンビア大学に提出した博士論文『アレクサンドル・チェレプニン——彼が中国現代音楽に与えた影響(Alexander Tcherepnin, his influence on modern chinese music)』の記述に相当分負っていることを付記しておく。

2. アレクサンドル・チェレプニン

主要な考察に入る前に、チェレプニンという作曲家、そして彼の東洋での足跡を簡単に説明する。

アレクサンドル・チェレプニンは、1899年ペテルブルクに生まれ、1977年パリで没している。父ニコライも作曲家であり、幼少時代、ペテルブルクの自宅にはディアギレフやパブロヴァ、リムスキー＝コルサコフなどが頻繁に訪れるような、芸術的に恵まれた環境であった。しかし1918年、ペテルブルク音楽院在学中にグルジアのトビリシに移り、さらに革命を逃れて1921年にパリへと移住する。パリでは、作曲をポール・ヴィダルに、ピアノをイシドール・フィリップに師事し、また作曲家のマルティヌーやタンスマンらと親交を結んだ。そしてこの頃から本格的な作曲、演奏活動を展開してゆく。第2次世界大戦後は、アメリカでドゥ・ポール大学の教授として、ピアノと作曲において後進の指導に当たった。

近代・社会

日付	事項	備考
1934.04.06	チェレプニン横浜着、帝国ホテルでストロークと打ち合わせ。	
1934.04.12	チェレプニン上海到着。	
1934.05.21	上海の中央音楽院院長、蕭に書簡でコンクールを開催するよう提案。	
1934.07.08	チェレプニン神戸着。	
1934.09.08	日本人作曲家と交流「アレキサンダー・チェレプニン氏御茶の会」。	
1934.09.15	中国におけるチェレプニン賞応募作品締め切り。	
1934.09.26	チェレプニンが新興作曲家連盟員を招待、連盟員がそれぞれの自作を演奏紹介。	
1934.10.16	チェレプニンが日本から再び上海へわたる。	日付不明、16日以降
1934.11.09	中国人作曲家を対象としたチェレプニン賞審査。	
1934.11.26	上海のニューアジアホテルにおいて、中央音楽院第7周年記念学生演奏会。この演奏会の休憩時間にチェレプニン賞授与式。	
1935.01.19	チェレプニンが北京大学において受賞曲を紹介。	
1935.01.29	午後9時より、北京のグランドホテル（北京飯店）においてチェレプニン告別演奏会。	コンサートは1月の初めから行なわれていたらしい。
1935.02.14	チェレプニンが日本人作曲家と懇談会。	
1935.02.28	チェレプニン、アメリカへ渡航。	
1935.05.23	チェレプニンがニューヨークのNBCより江、清瀬の作品を放送。	
1935.09.01	日本人作曲家を対象としたチェレプニン賞締め切り、審査員決定。	
1935.10.22	チェレプニンがミュンヘンで「今日の中国、日本の音楽」と題したレクチャーコンサート。	
1935.10.24	ウィーンの放送局から自作、小松耕輔の歌曲、日本近代ピアノ曲集を放送。	
1935.11.22	チェレプニン、パリのショパン楽堂で賀、老、江、松平、太田、清瀬の曲を初演。	ルヴュー・ミュージカル誌主催の演奏会も2回あったらしい。
1936.02.	日本人作曲家を対象としたチェレプニン賞発表。	
1936.04.16	チェレプニン渡日。	
1936.04.21	チェレプニンが新響、ヘルベルト指揮で日本で放送。	
1936.05	チェレプニン、中国へ渡航（日付不明、5月）。	
1936.07	チェレプニン渡日（日付不明、夏）。	
1936.07.29	チェレプニンが伊福部昭と初めて会う。その後約一ヶ月にわたり、伊福部に作曲のレッスン。	
1936.10.05	近代音楽祭（東宝小劇場にて）。	5、7、10日の3日間
1936.10.11	大阪朝日会館でチェレプニン演奏会。	
1936.10.20	札幌放送局から自身のピアノ演奏を放送、自作を初め、伊福部他の作品も演奏。	

（資料1）チユレプニン活動年表

本论の舞台となるのは、アメリカへ移住する前、彼がとくに長く滞在した中国、日本である。1934年の初め、2つのオペラ《ソベイデの結婚》《オーリオーリ》の初演が大成功を収めたチェレプニンは、数ある演奏依頼の中から、アジアへの旅行を選んだ。このツアーは極東から南アジアを経由し、ヨーロッパへと回る予定であった。しかし結果的には、中国と日本を3年ものあいだ往復する生活となるのである。

チェレプニンは3月から4月にかけて、公演先のアメリカから日

本を経由して中国に入り、7月まで過ごす。7月から10月までは日本、10月から翌年2月初めまでは中国、さらに2月に日本を経由して欧米で活動する。次に極東に帰ってくるのは、1936年4月であった。日本でしばらく過ごした後、5月に中国に渡る。さらに7月から11月まで日本で過ごし、そして中国にわたって冬を越す。チェレプニンが極東を離れるのは、1937年3月で、その後チェレプニンは、二度とこの地を訪れることはなかったのである。(資料1)

3. 初期の活動——1934年上海

彼は、中国到着直前に、次のように述べている。「わたしは実に長い間音楽に囲まれていた。この根源を自ら一新するときなのです。私は労働者が仕事中に唄う歌や、物乞いが道端で唄う歌を聴きたい。①」この言説から、チェレプニンはこの東洋をめぐる演奏旅行を、自らの音楽理念の転機として捉えていたことが伺われる。実際、この記事が掲載されたNorth China Daily Newsには、中国のあらゆる音や言葉を楽しむチェレプニンの風刺画が掲載されている。(資料2)

(資料2)North China Daily News. April 14,1934より(国立国会図書馆所藏)

ところで、チェレプニンが到着した1934年当時の上海は、西欧列強の租界が形成され、様々な国籍をもつ人々が住む、アジアの

① *North China Daily News.* April 12, 1934.

中でも特殊な性格を持つ都市であった。上海在住の外国人音楽家による上海工部局交響楽団は、1930年代には「極東一のオーケストラ」としての名声を得ていた。一方、上海の国立音楽院は、1927年に設立され、中国人音楽家を輩出し始めたところであった。音楽院設立に当たって、蕭友梅は、当時租界に住んでいた、優れた外国人音楽家に教授職を要請する。そして、ザハーロフやフォアなどを中心とした教授陣は、西洋の高い水準の音楽教育を中国人の学生に施したのである。

3－1 チェレプニン作曲コンクール

中国に来る前、チェレプニンは「学生が研鑽を積むべき場は、音楽院の中ではない。村や、共通の民族同士がいるあらゆる場所である。①」と述べている。このようなチェレプニンは、そのころ国立音楽専科学校と称した音楽院を訪れ、また実際に学生に接した際に、西洋的な教育を受けていた学生を目の当たりにして、遺憾の意を表明する。

「私は、多くの才能ある中国人音楽家が、中国の楽器で、比類なき完成度を持って中国音楽を演奏するのを聴きました。しかし一旦ショパンの音楽をピアノで弾き始める、またモーツァルトをヴァイオリンで弾き始めると、同じ生徒はどこかへ行ってしまったようでした。……これは、彼らに2つの“X”、あるいは未知数が存在するからなのです。……第1に、未知の音楽、第2に慣れない楽器です。②」そして、彼のこの考えが、中国人の音楽家に対して支援をするきっかけとなったのである。

このような経験を経て、彼は中国人音楽家のために2方向の行動を起こす。まず1つは、中国人を対象にした、作曲コンクールの開催である。チェレプニンは、1934年5月21日付の、蕭友梅宛書簡の中で、それを提案している。

---

① *Ibid.* April 14, 1934.

② *Ibid.* April 12, 1934.

近代・社会

「私はこの書簡にて、中国国民音楽の創造を目的とした競技会のため、あなたに組織作りを要請いたします。中国人作曲家による、国民的性格を持つ5分以内のピアノ作品のうち、最も優秀なものには、100元の賞金が与えられます。

手稿譜は匿名で送られ(作曲家の名は封筒に入れて封をされ、手稿譜には筆名を記します)、手稿譜の送付期限日は9月15日、そしてこの日に貴殿の選出による委員会を統括して下さると理解しています(私もメンバーに加えていただけるなら光栄です)。①」

そして、このチェレプニンの提案をほぼ汲んだ形でコンクールが開催された。告知は6月の始めに新聞や音楽雑誌にも掲載され、期日の9月15日までには11作品が集まっている。10月下旬に再び中国を訪れたチェレプニンは、11月9日に作品を審査した。審査は、チェレプニンのほか、蕭友梅、黄自、ザハーロフ、オクサコフがあたることになった。その結果、賀緑汀の《牧童短笛》が第1位、老志誠《牧童之楽》ほかが第2位となったのである。

3-2 ピアノ練習曲集刊行

彼が中国人音楽家のために起こした第2の行動は、中国の学習者の為のピアノ練習曲集《5音音階によるピアノ教本》の刊行であった。彼は、この練習曲を、次の滞在先である日本で書き進めている。この練習曲で彼が、中国の音楽学習者に求めたものは、まず、馴染んだ音組織による音楽に習熟し、それを近代音楽の理解への橋渡しとするものであった。実際、これより少し後になるが、チェレプニンは5音音階に対して次のような意見を表明している。「近代音楽は、5音音階の使用によって、より緊密に東洋の調性感覚と結びつき、そしてそれが最も自然なアプローチである②」そして、この教本は、また、同時にチェレプニン自身の中国音楽研究の成果でもあっ

① Chang, *op. cit.*, p59

② Russian Pianist Plays Works of Native Composers. *Japan Times & Mail*, 6 October 1936

近代・社会

たといえよう。

3－3　上海での音楽家支援

チェレプニンは、中国における一連の活動のなかで、中国の音楽家に自国の音楽へ眼を向けさせようとした。それは、中国の伝統音楽を探求することが、すなわち近代音楽の潮流へ合流するという、明確なヴィジョンによるものであった。実際、ワルター・クーンへの書簡に、チェレプニンは次のように記している。

「そして私は自身の諸理念【ideas】——それはすでに上海国立音楽院と、北京大学の学長の承認を得ています——を実行に移すことを望んでいます。そして、私が成功すれば、中国は現代音楽の家となり台所となるでしょう。[①]」

この記述から、彼が明らかに中国音楽の特色を現代音楽へと向けることを意識して活動していることがわかる。そして、コンクールの開催、ピアノ練習曲の刊行という事業は、彼の理想を中国人音楽家に反映させせようとする、啓蒙的活動だったのである。

4.新たな支援形態——1934年日本

続いて訪れた日本においても、彼は中国と同様に、重要な支援を現地の作曲家に対して行っている。しかし、彼の活動は、日本での経験を経ることによって、啓蒙的要素に加えて新たな性格を帯び始めたことに、論者は注目した。この事象について説明する前に、チェレプニンが関わった現地の作曲家がいかなる性格を有していたかを考察する。

チェレプニンと交流した日本人作曲家は、1930年に「新興音楽の発達」を目的として発足した新興作曲家連盟という作曲家団体のメンバーが主であった。それ以前から、日本には著作権擁護のための大日本作曲家協会という団体が存在し、しかもこのメンバーは、日本で唯一の官立の音楽学校であった東京音楽学校の関係者によって占められていた。それに対し、新興作曲家連盟は主に、東京音楽

---

① Chang, *op. cit.*, p57

学校の権威とは無関係な、いわゆる「在野」の作曲家が所属し、新しい日本の創作を追及していたのである。

チェレプニンは1934年秋に、彼らと2回にわたって交流する機会を持つ。作曲家清瀬保二は、このときの会話について詳しい記録を残している。以下はその抜粋である。

わが国の音階についてたづね、またクラシックのメロディーをハーモナイズするとすれば、どうすればいいかと聞いた。言下に彼は和声化する必要がないといつた。(中略)われわれが作曲するに洋行すべきかどうかについて、彼は「洋行の必要はない、それよりも箱根で民謡でも聞いていた方がいい」といつた。(中略)彼はまた「ヨーロッパ音楽は行詰まつている。どうしても東洋の力をかりて自らの糧となし再生しなければならぬ」という。(中略)「余りにクラシックばかり研究しているから却って近代音楽が理解しにくいのだろう。それより初めから近代音楽に接したらもつと早く理解出来、日本の楽界も其進歩が早くはあるまいか」と述べた。[①]

これらのチェレプニンの言説は、中国での言説とほとんど相違がなく、彼が東アジアに来た当初の思想を持ち続けていることは明らかである。さらに、新興作曲家連盟は、東京音楽学校がもっていたドイツ・アカデミズムへの傾倒に対するアンチテーゼを成立当初から示しており、また邦人作曲の独自発展に強い意欲を持って活動していた。そして実際、チェレプニンは、指導的立場を取らず、この頃から新たな支援の方針を見出すのである。

4－1　チェレプニン作曲コンクール(日本)

この支援の方法は、日本人を対象にしたチェレプニン賞作曲コンクールに、その端緒を認めることができる。このコンクールは、1934年の秋に発案され、1935年3月に告知と募集規定が各音楽雑誌に掲載された。告知内容の主要部分を以下に引用する。

---

① 清瀬保二「チェレプニンは語る一われ等の道－」、『音楽新潮』(1934年11月)pp.43－45。

チェレプニン賞作曲コンクール募集規定
目的　日本国民的音楽創作奨励の為め
楽曲　演奏時間十分以内の通常管弦楽曲一曲
資格　日本人たること
応募楽譜　総譜(スコーア)譜面には欧字本名を記せず、合符号を記し、別封にて本名住所を送付のこと①

そして9月1日の締め切りには、応募作品20曲が集まり②、パリへ送られた。ルーセル、イベール、ジル＝マルシェクス、タンスマン、オネゲルによる予選を経て、本選は、ルーセル宅にてルーセルを委員長とし、イベール、フェルー、プリュニエール、ハルシャーニの各審査員が審査した。審査結果は、12月16日にパリの日本大使館において、第1位伊福部昭《日本狂詩曲》、第2位松平頼則《パストラール》の各受賞者が発表され、彼らの作品はさっそく後述するチェレプニン・コレクションに加えられたのである。

中国人対象のコンクールがピアノ曲であったのに対し日本人対象では交響曲となるなどジャンルの相違はあるものの、このコンクールは明らかに中国でのコンクール経験が生かされている。例えば「国民的音楽創作」奨励という目的や、手稿譜の扱い方などに関しては、中国でのコンクールを参考にしていることは明らかである。それにもかかわらず、日本でのコンクールでは、チェレプニン自身は審査員から外れているところが、中国のコンクールと大きく異なっている。すなわち、ここにおいてチェレプニンは作品に対する評価を、西洋人の第三者にゆだねているのである。これは中国で、自ら審査員として中国の作曲に影響を及ぼしていたのとは対照的である。上海においては中国人音楽家を啓蒙していたチェレプニンは、この前後から新たな姿勢で東洋の作品とかかわってゆく。すな

---

①　「楽壇時事」『音楽新潮』(1935年3月)、pp. 99 - 100。ほかに『音楽評論』(1935年3月)にも同様の記事がある。

②　富樫康ほか『伊福部昭の宇宙』東京：音楽之友社、1992年、p. 32。

わち、東洋の作品を、他者に提示、紹介してゆく活動が目立って行くのである。

4-2 欧米での演奏活動

チェレプニンは、1935年4月から1936年4月にかけて、欧米を回り、この間に東洋の作曲家の作品発表を行っている。1935年2月にニューヨークで中日の作曲家の作品を放送したのを皮切りに、11月にオーストリア、ドイツ、12月にフランスでそれぞれ開催された中日の作品を中心としたコンサートで、チェレプニンは演奏やレクチャーを行った。そしてパリでは日本人作曲家を対象としたチェレプニン賞の選考が行われている。このように、東洋を離れている間も、あらゆる機会に彼は東洋の作曲家を西洋各地で紹介したのである。

4-3 チェレプニン・コレクション

チェレプニンの、紹介活動の集大成は、彼自ら刊行した楽譜集、チェレプニン・コレクションという形で結実する。

中日作曲家の作品出版の計画は、日本で作曲家と交流を持ったときにすでに芽生えていた。そして、チェレプニンによって選ばれた東洋の若い作曲家の作品は、ウニヴェルザールの日本代理店であった龍吟社が出版を請け負うこととなり、龍吟社と、同時に北京のコマーシャル・プレス、ウィーンのウニヴェルザール、ニューヨークのシルマー、そしてパリのプロ・ミュジカからそれぞれ刊行された。このコレクションは、発表者の調査によれば、少なくとも1940年までに39巻は刊行されている。(資料3)。楽譜はいずれも灰色の表紙で、曲名と作曲者名が日あるいは中、英、露語でそれぞれ記載されているが、昭和15年以降発行のものに露語表記はない。また、ほぼすべての楽譜の表紙にEdited by Alexandre Tcherepnineあるいは Collection Alexandre Tcherepnineのシリーズ名と、牛に乗った少年のトレードマークが記されている(資料4)。しかし、小船幸次郎の《日本の子供へ送るピアノ曲》(第20巻)の表紙には、チェレプニンの強い希望で小船自身が描いた子供のイラストが採用された(資料5)。

この事業によって、東洋の音楽作品が、欧米を含む5カ国で販売さ

No	作曲者	表題	曲名・(備考)	編成
1	賀緑汀	牧童之笛		Pf
2	老志誠	牧童之楽		Pf
3	劉雪庵	3 Melodies	(存在未確認、広告に基づく)	
4	清瀬保二	清瀬保二ピアノ曲集一	小組曲(1:耳語/2:行進曲/3:おわかれ)/無曲二曲/丘の春	Pf
5	清瀬保二、松平頼則、江文也、太田忠	日本近代ピアノ曲一	清瀬保二:丘の春/松平頼則:前奏曲二長調/江文也:スケッチ/太田忠:交通標識	Pf
6	近衛秀麿(編)	越天楽		Orch
7	箕作秋吉	小交響曲		Orch
8	松平頼則	パストラール		Orch
9	賀緑汀	思往日		Pf
10	清瀬保二	小組曲		Pf
11	松平頼則	Sonatine for Flute and Piano	(存在未確認、広告に基づく)	
12	松平頼則	ミュジック・ボックス		Pf
13	箕作秋吉	夜の狂詩曲		Pf
14	江文也	三舞曲 作品7		Pf
15	江文也	生蕃四歌曲集	1:首祭の宴/2:恋慕の歌/3:野辺にて/4:子守唄	Vo/Pf
16	江文也	スケッチ五曲 作品四	1:山田の中の一本足の案山子/2:お背戸に出て見れば/3:焚火を囲んで/4:裏町にて/5:満帆だ	Pf
17	老志誠	秋興		Pf
18	江文也	バガテル Op.8		Pf
19	劉雪庵	四歌曲	1:採蓮謡/2:早行楽/3:飄零的落花/4:菊花黄	Vo/Pf
20	小船幸次郎	日本の子供へ送るピアノ曲	1:(お稽古/絵日傘/飴売り/寒詣り/按摩さん/お友達)2:(お囃子/ひょっとこ/浜辺/宵祭/山伏/冬の夜)	Pf
21	清瀬保二	信濃民謡六曲	1:古間音頭/2:信濃追分/3:安曇節/4:ばんば節/5:木曽節/6:伊那節	Vo/Pf
22	松平頼則	南部民謡七曲	1:牛追唄第一/2:牛追唄第二/3:子守唄/4:田植唄/5:刈上げ唄/6:「ソンデコ」7:/盆踊り	Vo/Pf
23	賀緑汀	四歌曲	1:離思/2:神女/3:怨別離/4:清流	Vo/Pf
24	伊福部昭	日本狂詩曲	1:夜曲/2:祭	Orch
25	小船幸次郎	三つのインヴェンション		Fl/ClinB/Vn/Va/Vc
26	伊福部昭	盆踊り		Pf
27	伊福部昭	七夕		Pf
28	伊福部昭	演伶(ながし)		Pf
29	伊福部昭	佞武多(ねぶた)		Pf
30	荻原利次	日本祭礼舞曲		Pf
31	早坂文雄	ノクターン第一		Pf
32	小船幸次郎	ピアノ・インヴェンション		Pf
33	小船幸次郎	弦楽四重奏曲第一		Vn2/Va/Vc
34	小船幸次郎	Sonatine for Guitar	(存在未確認、広告に基づく)	
35	伊福部昭	土俗的三連画	1:同郷の女達/2:ティンベ/3:パッカイ	室内Orch
36	荻原利次	Three Movement for Flute and Piano	(存在未確認、広告に基づく)	
37	江文也	祭典奏鳴曲		Fl/Pf
38	小船幸次郎	隋想曲第一、第二		Pf
39	江文也	The Peking Myriorama	(存在未確認、広告に基づく)	

(資料3)チェしプンン・コしりシン一覧

(資料4)賀緑汀《四歌曲》表紙
(国立国会図書馆所藏)

(資料5)小艙幸次郎《日本の子供へ送るピアノ 曲》表紙
(国立国会図書馆所藏)

れ、またチェレプニン自身の演奏活動によって、東洋の作品が他の地域に紹介されたのである。そしてこのことは、少なからず反響を呼んだ。例えば、1936年1月26日には、チェレプニン・コレクショ

ンに収録された清瀬保二の作品がチェルカスキーによって演奏されており、また3月6日には、パリでやはりコレクション収録の箕作秋吉作《小交響曲》が放送初演されるなど、この時期チェレプニン・コレクションに所収された作品が次々と演奏されたのである。

5. 結論

本発表では、ロシア人作曲家アレクサンドル・チェレプニンの、極東訪問に注目し、中日の作曲家への支援の性格とその変遷を考察した。その結果、上海では、主に彼の自身の理想に従った教育的指導に主眼がおかれ、その後の日本滞在、作曲家との交流を経て、対外的な紹介、という要素が加わった様子が明らかになった。

このような支援形態の変遷などによって、東洋の音楽家へのチェレプニンの影響は、複合的なものとなっている。張は、上海音楽院の他の外国人教師と比較して、チェレプニンが、現代中国音楽の初期の発展に影響を及ぼした唯一の西洋人作曲家であり、中国音楽の国民主義に対する道義上の意識を覚醒することに成功した、と述べている[①]。しかし、彼の影響は、彼が啓蒙的立場であることを越え、西洋と東洋を結ぶ媒介者となることによって、より大きな結果をもたらしたといえよう。すなわち、東洋の作品が欧米で紹介されることによって、その創作は西洋の反響を意識するものとなり、おのずからその眼は自身のルーツを向くことになる。実際、日本においてチェレプニンとの交流の中心となった新興作曲家連盟は、ほどなく国際現代音楽協会の日本支部となり、対外的な作曲活動を積極的に行う一方で、その作曲家たちの作品は、ますます民族的色彩を帯びてゆくのである。

今回は、チェレプニンの東洋時代を、おもに中日それぞれの作曲家への支援という視点から見た。今後は、1930年代の中国、日本の音楽における互いの影響について、それぞれチェレプニンの活動を視野に入れつつ考察してゆきたい。

---

① Chang, *op. cit.*, p153

近代・社会

参考文献

1. Arias, Enrique Alberto, *Alexander Tcherepnin. A Bio – Bibliography*, New York / Wesport / London, 1989.
2. Chang, Chi – Jen, *Alexander Tcherepnin, his influence on modern chinese music*, Dissertation Columbia University Teachers College, 1983.
3. Folkman, Benjamin, *Alexander Tcherepnin, A Compendium*(未出版原稿)
4. Slonimsky, Nicolas. "Alexander Tcherepnin Septuagenarian." *Tempo* 87(1968 ~ 69)
5. 榎本泰子『楽人の都. 上海 – 近代中国における西洋音楽の受容 – 』研文出版、1998 年。
6. 清瀬保二著作集編集委員会編『清瀬保二著作集——われらの道——』同時代社、1983 年。
7. 国立音楽大学付属図書館. 現音ドキュメンツ作成グループ編『ドキュメンタリー新興作曲家連盟 戦前の作曲家たち 1930 ~ 1940』国立音楽大学付属図書館、1999 年。
8. 熊沢彩子「アレクサンドル・チェレプニンと日本——昭和初期の作曲における影響——」『昭和音楽大学　研究紀要　第 22 号』1 – 16 頁、2003 年 3 月。
9. 富樫康ほか　『伊福部昭の宇宙』　東京:音楽之友社、1992 年。

论文提要(論文要旨)

齐尔品与东方——对中日作曲家产生的影响

亚力山大・切列普宁(1899 ~ 1977),中国名字——齐尔品,是生于彼得堡的俄罗斯作曲家、钢琴演奏家,流亡后活动于世界各地。1934 年后的 37 年间,他访问了东方,特别是在日本和中国的演奏、创作活动,给了当地的作曲家以积极的支援。他在中国、日本举行了各种形式的切列普宁作品的观摩演出,并且收集了中国和日本作曲家的作品,把它们编辑在切列普宁的集子里作为乐谱来发行。

张己任(音译)的《齐尔品在现代中国的影响》(教育博士论文,哥伦比亚大学教师学院1983)、王天书(音译)的《齐尔品的五首协奏曲:向中国音乐的风格、乐器和传统表示敬意》(博士论文,亚利桑那大学,1999)等文中曾详细地谈到了他在中国的活动。我对齐尔品在日本的活动进行了调查,完成了论文概要《亚力山大·切列普宁和日本——昭和战前对日本作曲的影响》(《昭和音乐大学研究纪要》,定于2003年3月发行),特别对他与日本作曲家的关系做了相当细致的调查研究工作。

齐尔品以东方的两个国家——中国和日本——为据点,在这一点上虽仍有个别的争论存在,但不能否认,他在两个国家进行了综合性的活动,然而关于日中两方面相互的影响,至今尚未有系统性的论述。2000年3月11日神奈川县立音乐堂举行了题为"《日本之音·再发现》~走在昭和年间的作曲家~III~A. N. 齐尔品诞辰一百周年纪念~"的音乐会,并把它作为《围绕着亚力山大·切列普宁的作曲家们》而进行了先期录音。片山杜秀指出了齐尔品的音乐观,他虽然概括了齐尔品在东方的活动,也希望充分地阐述有关日本和中国的相互关系,但对于齐尔品在当时的活动还阐述不足。其中主要包括:对齐尔品在日本的中心演奏会的资料收集;贺绿汀、老志诚等中国作曲家的作品也同日本作品一起被介绍;日本也产生了向中国学习作曲的兴趣;象征着日中关系的台湾人之诞生;继于日本作曲家的活动之后的中国作曲家江文也;中国有齐尔品钢琴作曲奖,日本则有管弦乐曲奖;齐尔品在中国指导了国立音乐学院的学生,而在日本,与学校教育相反,是向个别作曲家进行援助,由此可见,齐尔品对待两国的态度明显不同等问题。本研究对齐尔品在东方的活动进行了总体的调查,探讨了齐尔品对各国态度的差异及其原因,并比较了中日两国受到齐尔品影响的作曲家们的作品。而后,又对当时中日两国的作曲家和作品的交流情况及其影响进行了分析。当时的作曲家江文也的活动范围主要在日中两国,因此,对齐尔品的研究也有利于认识他的作品、活动及思想对于江文也的影响。通过对齐尔品的综合考察,加上对当时困难的政治现状的分析,有可能会找出已经被遗忘了的20世纪30年代日中两国在西方音乐史上的新交点。

水的隐喻
——武满彻音乐创作的灵感原核

许志斌

一. 自然

在武满彻(Toru Takemitsu 1930～1996)一生创作的一百五十首左右的音乐作品中,至少有三分之二以上的标题涉及自然:或是自然物象(如雨、河、海、水、潮、雾、虹、树、风、气、花、草、鸟、光、岛、路、星宿、庭院等);或是自然状态和属性(如季节、颜色、声音、时间、远方、向着、流、慢、静、波、弧等)。显然,对自然的关注是武满彻音乐创作最为突出的特征。这一方面体现了他对日本传统美意识的承继;另一方面则起因于他对现代生活方式的反思,"他认识到现代生活中伴随着越来越多的外部刺激,人,逐渐失去了与人的'内在自然'的平衡,他的愿望是通过自己的艺术表达实现内在自我与自然的和谐与平衡。"①

自然是日本传统文化中美意识产生的本源,也是艺术表达的母体。有学者认为:"考察日本美的相位,首先要考察自然美的相位。没有最初的自然美,就没有其后的艺术美、空间艺术美和精神美等的位

① 许志斌:《武满彻的风格与观念》,《中国音乐学》,2003 年第 1 期,第 49 页。

差。自然美成为日本文化中各种形态的美的原型,成为日本美的基础。"①自然界山川草木的丰富物象,自然界油然自在的造化,自然万物诞生、成长、衰落、死亡的循环流转,都隐喻般地诉说着自身,等待着人们去捕捉和领悟。日本人在与自然长期和谐的同生共息中,将主观的情感投射到自然物象中,努力用心灵把握自然气韵,与自然交融在一起,产生并发展了他们的绘画、建筑、文学诗歌、戏剧、音乐、甚至于茶道、花道等艺术。它们共同的特征是追求与自然的合一,追求情感与艺术表达的"自一然"而生,反对人为造作。

在音乐中,日本人始终追求与自然的合一。日本传统音乐中所追求的"音"与西方音乐中的抽象的乐音就有很大的不同,如传统邦乐器所发出的声音,是乐音与噪音的自然的融合。武满彻认为,在邦乐名家演奏时,并不把自己当作声音的主宰,而试图把自己化为自然的一部分,用手中的乐器求得与自然万物的共鸣:"你们是否知道,名艺人演奏尺八的时候,所企望得到的最理想的声音是风吹拂过老竹林所发出的鸣响。"②这种'最理想的声音'也是他在创作中所追求的。日本著名文化人类学家川田顺造认为,武满彻的音乐能够与自然十分和谐地共处。他在非洲做研究时听了武满彻的某部作品,发觉自然界的种种噪音如鸟鸣、风声等并不能干扰音乐,两者之间似乎不存在明确的界限。相反,如果是像莫扎特这样的西方作曲家的作品,无疑会受到这类噪音的干扰。③ 武满彻不仅追求音乐的音响与自然界的和谐共鸣,在创作的实施与完成的具体层面,他也力求"师法自然",师法自然的造化与玄机:"我真诚地希望去学习与契合自然精妙的结构和非凡

---

① 叶渭渠,唐月梅:《物哀与幽玄——日本人的美意识》,广西师范大学出版社,2002,第26页。

② 转引自[日]船山隆:《以德彪西为新的起点》,汤小戎译,上海音乐学院音研所内部油印资料,1980,第4页。

③ 参见 Noriko Ohtake, Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu , England: Ashgate Publishing Limited 1993, p20.

的组织,这种态度始终没有改变。”[①]

就如同自然这个词所具有的“自然界”与“自然而然”两个层面的含义一样。“自然”之于武满彻,不仅意味着宇宙万象之“大自然”,更意味着内在生命之“自一然”;不仅是情感投射的客体,更是主客尚未分化时原发想象力之场所;并非逃避社会、人事以寻求自然的荫蔽,而是在更本源的境域中寻求对世态、人情的理解,表达其最真实的情感状态。他反对现代生活中各种对自然的离异、褊狭、减缩、规限等功利性的感受与表达方式,竭力让艺术“切中”自然的脉动,“领悟”自然的呼吸,深入到自然的内质中,让人们重回自然的怀抱,重归已经失缺的和谐与平衡。如此,将精神、人格、社会等种种分割趋离的状态投回到“自一然”的统一境界。正如武满彻自己所说:“生活失掉与自然的平衡是可怕的。我们的生命渴望与自然相和谐。这种和谐不仅是艺术的源泉,也是我们最终的归宿。和谐与平衡并不能被现成的界尺所规束或控制,它是超越实用主义的……”[②]

二. 水

而在自然界的众多物象中,水,无疑是武满彻特别关注的,他有近二十首作品的标题与水相关。他也常用水与声音的相似性来表达自己的创作观念:“1948 年的一天,当我从地铁的拥挤人群中摆脱出来的时候,萌发了一个念头——混合纷乱的噪音于音乐创作中。逐渐清晰地,我认识到,创作就是赋予渗透于我们生活世界之中的声音之河流以意义。”[③]在这里,混合着各种噪音的声音与裹泥挟沙的河流确是极为相似的。同时,从这一表述中我们似能体会到,在创作初始,音乐与水的流动之间的相似性就潜藏于武满彻的创作意识中。不止于仅把声音与水作相似性的比喻,武满彻还实际地探索水的声音世界,更突出地体现了他对水的关注。1960 年,武满彻创作了具体音乐作品

---

① Toru Takemitsu: Confronting Silence, Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow, Berkeley, California: Fallen Leaf Press, 1995.

② Toru Takemitsu: Confronting silence, p. 3。

③ Ibid. ,p. 79。

Water Music (for magnetic tape),作品完全由水的各种声音组成。他把实际采录的水滴、水流、投物溅水等各种水的声音通过慢放、快放、逆放、剪接等处理组合在一起,产生丰富的声音高低、声音色质、声音粗细、强弱及律动的变化,探索诡异、神秘的水的声音世界。无论是外在地捕捉水的声音,还是将水的流动感印记在意识之中,都说明武满彻着迷于探索水的隐秘,并试图师法于水,将其与自己的创作紧密地联系起来。那么,水体现了怎样的自然造化,等待着人们去领悟和师法呢?

在中国古老的儒家文献中就有这样的论述:“子在川上曰:逝者如斯夫!不舍昼夜。”(《论语·子罕》)东方民族从久远的时代起就将时间的流逝感以及生命的无常感与水联系在一起了。水的丰富隐喻性,首先在于其提供了关于时间的隐喻。然而,水不仅提供着悠远绵长的时间意象,也提供了广邈无边的空间意象。

水没有生命,却能像有机体一样自由地运动,似乎隐含着自然造化的玄机。水以其各种各样的形态流布于自然万物之中。水从地下暗河中涌泉而出,或是冰雪融化从高山顺流而下,汇成小溪,继而汇入大河,最终流入大海。大海蒸发为水气,弥漫在空中,上升凝聚为云,随风飘动,等待时机,化为雨水,回归大地。水就在宇宙空间中如此地循环流转,永不止息。

水无常形,但能随运而行,依形而形,水自由自在并且随遇而安;水时而幽居于湖泊之中,时而奔流在大江大河之中;止水空灵可以镜物,而流水则裹挟着大量的泥沙;水蕴藏着巨大的力量,却在表面上柔弱不争;水确实在展现着它的神秘魔力和异乎寻常的伟大力量。

水同时也是生命中必不可少的重要元素,不仅滋养着万物,也滋养和激发着武满彻的创作灵感。在一篇题为《水》的文章中,武满彻写道:“着魔于水的神秘,我运用水的力量激活着乐器,创作音乐作品。如此微妙地滑动着的声音除了水无可比拟。我想象音乐的形式如同液体的形式,我希望音乐的变化恰如潮汐的涨落。……我感到水与声音是相同的。人们想象水这一无机的物质仿佛是活生生的、有机的。声音,尽管仅仅是由物理的震动引起的声波所组成,但是,一旦被听见

就能唤起我们多样的情感。我们认识水仅根据它暂时的形式——雨、湖、河、或是海。音乐就像河或海，如同众多不同的水流创生着海洋，音乐深化了伴随不断变化着认识的生活。”①

以下试图从创作的一些具体方面，探讨武满彻的音乐与“水”的密切关系。

三. 时

水——以其自由流动的流性特质，隐喻着时间的绵延感和无常感，在武满彻音乐的节拍节奏组织中得以体现。

尽管他的大部分作品都是有节拍记谱的，但是节拍的变化是异常自由和丰富的。例如：在 I Hear the Water Dreaming (for flute & orch. 1987)中使用的节拍包括 2/8、3/8、3. 5/8、4/8、5/8、6/8、7/8、8/8、1/16、5/16/、8/16 等；在 1990 年应芝加哥交响乐团成立 100 周年委约创作的 Visions(for orch.)中，使用了更为复杂多变的节拍，包括 2/4、3/4、3/4 + 3/8、3. 5/4、4/4、5/4、6/4、2/8、2/8 + 3/16、3/8、3. 5/8、4/8、5/8、6/8、7/8、9/8、5/16、7/16 等。除了频繁地改变节拍，在同样的节拍条件下，武满彻还经常变化节拍内部的拍子组合方式，如 5/8 拍常被处理成 2/8 + 3/8、3/8 + 2/8、1/4 + 1/8 + 1/4、1/4 + 3/8、3/8 + 1/4、2/8 + 2/8 + 1/8 等多种组合方式，这样更增加了节拍组织的丰富变化。在某些作品中，节拍记谱或小节线则被完全放弃：如创作于 1969 年的 Asterism (for piano and orch.)的某些使用即兴手法的段落(见例 1)；创作于 1974 年的 Garden Rain (for brass ensemble)的开始段落，使用标记绝对时间长度的秒数记谱；或者是 1991 年创作的 Les Yeux Clos Ⅱ(for piano)和 1989 年创作的 Toward the Sea Ⅲ (for A. flute and harp)，虽然有小节线，但已没有了节拍的意义，小节线只是用来划分相对完整的乐思或乐句单元(见例 2)。

例 3 显示的两行节奏，是作品 I Hear the Water Dreaming (for flute & orch. 1987)的开头十小节(包含了独奏长笛第一个完整的句子)，上

---

① Tour Takemitsu: Confronting shilence, p. 132 ~ 133.

35"
D
ca. 15
senza tempo
Cel.
repeat as fast as possible
pp sempre
cresc. gradually
P.O.
Hp. 1
cresc.
repeat as fast as possible
Hp. 2
mf
cresc.
Xylo.
Castagnets
ppp sempre
3 Gongs
2 T.T.
softly
pp
Solo Piano
senza tempo (strings ♪=96) Each player must keep their own personal tempo (♪=96)
S.P.
repeat as fast as possible until G
Vn. 1
P.O. n.v.
S.P. vib.
Vn. 2
cresc. gradually
S.P. n.v.
[S.P.] vib.
1-6
Vas.
7-10
p cresc. gradually

例1

例 2

面一行是独奏长笛声部，下面一行是乐队织体的综合节奏。我们可以从中观察节奏与节拍组织特点以及它们之间的关系：这段音乐虽然都是 5/8 拍子，但节拍内部的组合有所变化。1～6 小节是 3＋2 的组合，7～9 小节是 2＋3 的组合，第十小节又回到 3＋2 的组合。前六小节，乐队的节奏组织基本上是游离于节拍框架之外的，因为例中箭头所示的重要发音点，都处在非节拍点的位置。7～9 小节的节奏组织回到正常的节拍框架内，第十小节又开始游离。长笛旋律的节奏组织基本上与节拍框架相吻合，因此，在纵向上与乐队的节拍节奏形成一定的错位，造成时间流在乐队与独奏乐器之间时分时合。这种处理使得乐曲一开始，时间就处于与基本节拍律动若离若合、恍惚而无定型地自由流动的状态。

在传统西方音乐中，节拍是重音的规律再现，是周期性等时律动的框架。节拍的变化（形成非等时的律动）是不多见的，即使有，也是

例3

为了形成大的结构段落之间的节拍律动对比。到20世纪,在斯特拉文斯基的《春之祭》以及亨德米特、巴托克等一些作曲家的某些作品中,频繁变化的节拍是为了强调节拍重音的转移与强弱组合的变化,打破节拍单元的等时关系,但并未取消律动感,某种意义上反而得到了强化。武满彻倒是与德彪西对复合节拍的使用有更多相似之处,他们都着意于淡化强弱关系,弱化律动感,让节拍随着乐思单元的拉伸与收缩而不断变化,以形成音乐时间更为自由的流动。

总体而言,武满彻在节拍组织的处理上具有下列一些特征:在非对称的节拍单元(包括复节拍内部拍子的自由组合)的频繁交替中体现时间的"恍惚"感,以使时间像流动的水一样绵延不断。弱化节拍重音的周期性复现,淡化律动感,代之以时间感的自由伸缩。在武满彻的作品中,节拍小节的传统功能经常被打破,甚至于被完全取消。因而,节拍作为外在给定的时间容器,已失去了它的框限作用。

在节奏细节的处理上,武满彻的音乐也有特别之处。例4所列,

1) (♩/16) 2) (♩/12) 3) (♩/10) 4) (♩/9)

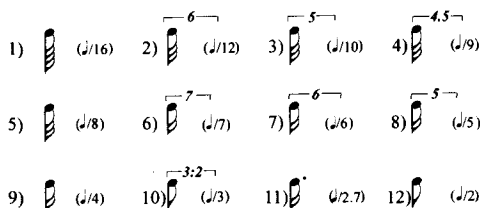
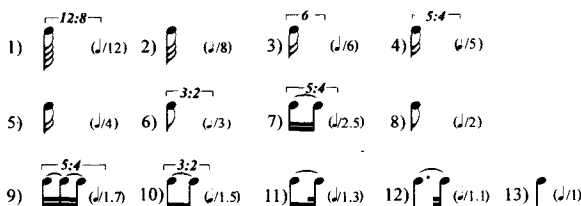
5) (♩/8) 6) (♩/7) 7) (♩/6) 8) (♩/5)

9) (♩/4) 10) (♩/3) 11) (♩/2.7) 12) (♩/2)

例 4

1) (♩/12) 2) (♩/8) 3) (♩/6) 4) (♩/5)

5) (♩/4) 6) (♩/3) 7) (♩/2.5) 8) (♩/2)

9) (♩/1.7) 10) (♩/1.5) 11) (♩/1.3) 12) (♩/1.1) 13) (♩/1)

例 5

是创作于 1987 年的 I Hear the Water Dreaming (for flute & orch.) 中长笛独奏旋律所使用的节奏元素(在一个基本拍八分音符内),从最短时值六十四分音符到一个基本拍八分音符之间共有十二个时值等级。例 5 是武满彻的最后一部作品,为长笛而作的 Air 中的节奏元素(在一个基本拍四分音符内),从最短时值到一个基本拍四分音符之间共有十三个时值等级。此两例都显示了武满彻对音乐的微观时间细腻、敏感的处理。如此细分、微妙的时值关系,体现了武满彻在音乐的时间感受及表达上所追求的,如水的自由流动一样的"流性"特质。反观西方传统的节奏时值划分,是以简单偶数比的刚性关系为基础的,一般的情况下,从六十四分音符到四分音符之间只有五个时值等级。在现代西方音乐尤其是 20 世纪 50 年代以后的西方音乐中,节奏元素的复杂化也是较为普遍的现象。但这些由极端理性化的数关系产生的节奏的复杂化,往往导致的是节奏碎裂,精神分裂式的痉挛与颤动,而不是时间流的有机伸缩。在武满彻的音乐中,节奏元素进行了精细的划分,并且在使用中突出其连续性的渐变,使得时间在几乎没有刚性刻度的流质状态下自由而微妙地伸缩。

我们可以回过头来参见例 3 中的长笛旋律的节奏处理。它的特

例 6

点是长音与短音群的交替运动,长音时值的伸缩变化自然不在话下,更有特点的是短音群的节奏疏密变化。谱中虚线所框的部分是短音群的五次运动:第一次是以四分之一个四分音符的时值长度为基础;第二次以六分之一个四分音符的时值长度为基础;第三次是以四点七分之一个四分音符的时值长度为基础;第四次以八分之一个四分音符的时值长度为基础;最后一次又以四分之一个四分音符的时值长度为基础。可以看出,节奏疏密的变化所带来的时间流的缓急运动是微妙而柔和的,几乎不易觉察。在例 6 中这一特点表现得更为突出。在这仅仅三小节的旋律片断中,也包含了五次围绕着长音的短时值音群(三或四个音)运动。其中的疏密变化更为细微,体现了总体上逐渐放缓的时间流,这里没有急速与缓慢的刚性对比,有的只是缓急之间的弹性伸缩。这些例子充分说明了在武满彻的音乐中,基于这些细分的、依非偶数比关系变化的节奏元素所形成的各种节奏疏密组合,带给我们的时间感受必定是微妙、暧昧、柔和、像水一样或疾或缓地自由流淌着的。

四. 空

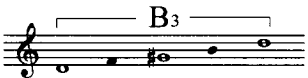
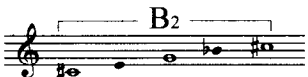
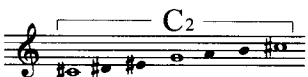
在 20 世纪的音乐实践中,作曲家们为了打破传统调性的框限,丰富和开拓新的音响空间与色彩,基本上沿着两个方向发展音高材料的裁取及组织方法:其一是以"新维也纳乐派"为代表的序列主义;其二是使用各种非大小调体系的自然或人工的调式音阶,如德彪西、巴托克、斯特拉文斯基、梅西安等作曲家在他们的作品中大量使用的各种民族调式、五声音阶、教会音阶、全音阶、人工调式等等。武满彻的音乐无疑是属于后者阵营的,他的音乐深受德彪西和梅西安的影响,在他的作品中经常使用全音阶以及梅西安的人工调式(尽管武满彻经常反对序列主义极端理性化地控制音乐,但似乎并不能完全排除序列主

义的影响,尤其是威伯恩,他常将十二音序列截取为几个具有相同音程涵量的音集,从而使实际运用中音响材料更为集中和统一,这种思维无疑对20世纪50年代以后的作曲家产生了巨大的影响。我们不仅能在武满彻的早期作品中可以发现他对序列手法的非严格的运用,而且在具体地处理调式音阶材料时,也能发现音集思维的影响),在许多学者的研究中,也都聚焦于他对各种"音阶模式"的使用。

尽管武满彻在音高的思维和组织上深受德彪西和梅西安的影响,但武满彻在音阶模式的确立上,在音阶材料的截取和处理上,在音高空间的组织观念上无疑有他自己的哲学,而这与他对水的隐喻性的领悟又有着密切的联系。"有趣而近乎神秘的是,我所钟爱的音高—F#—不仅出现在里第亚调式中,而且是C音与其高八度音之间十二个半音的中心。对我来说,这个音就像是被众景环绕着的山顶。或者,它是诸如C、D或E这些次级分支水流的主要源流。"[①]"……我选择一个具有多种可能性的(音高)模式——起先就像一条宽阔的河流,随后分流入不同的支流。"[②]从这些言论中我们可以了解到,武满彻对F#这一分水岭式的中心音的喜爱,在音阶调式音级的裁取上至少有两个方面的重要意义:其一是,由F#对一个八度的对称等分的截取,确立了"止水为镜"般镜像对称的观念,并将这一对称的观念延伸入次一级的划分中;其二是,F#截取出的增四度成为容纳各种"分支水系"的"音高之海",在这个"音高之海"的内部,对称性等分关系截取出的音高可以相互结合,形成不同的"水系分支",流布于音乐过程之中。就像水之流布于自然万物之间,液体之流布于生命有机体之中,并且循环流转,永不停息。就更广泛的意义而言,武满彻音乐的音高空间就在这些不同的"水系分支"间自由地循环流转,最终,他的全部作品汇流成巨大宽广的,形而上意味的"音高之海"。这让我们又想起了武满彻自己所说的:"(创作)是赋予弥漫在整个世界,环绕在我们周围的'声

① Toru takemifsu: Confronfing silence, p. 119.

② Ibid. ,p. 117.

音的溪流’以恰当的意味。”①

例9

我们可以根据以上的论述，具体演绎出在这种思维支配下有可能构成的各种音阶模式。首先，确定各种音阶模式得以构成的源头，即F#对一个八度的对称划分。（参见例7，为了以后行文的方便，我们将此模式称为“A”）然后进行次一级的划分，即将第一次划分出的增四度再进行对称等分。通过将增四度二等分，我们得到一个分解的减七和弦模式“B1”，并衍生出两个移位形式“B2”和“B3”（参见例8）；通过将增四度三等分，我们得到一个全音阶模式“C1”和其移位“C2”（参见例9）。这几个看似简单的模式，通过将它们进行各种自由的叠合，可以构成几乎所有武满彻经常采用的音阶模式。

① 转引自 Masakata Kanazawa, Toru Takemitsu, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, Vol. 18, p534～535.

在武满彻经常使用的各种音阶模式中，全音阶无疑是运用最广泛的，无论是作为横向的旋律音调，还是以纵向的和音形式出现。无可置疑，全音阶是武满彻音响调色板上的底色。为了避免全音阶本身色彩的单调性（全音阶没有小二度、小三度、纯四度音程），在具体运用中经常在一个全音阶的基础上插入另一个全音阶的部分音，有时是一个音，有时是两个或三个音，在全音阶色彩的底色上增加色彩的丰富性。因而，武满彻在实际运用全音阶时，已经是将两个全音阶叠合在一起使用了（即“C1”+“C2”），只不过经常省略掉其中一个全音阶的某几个音。

例 13

试看下列几例：例 10 是 I Hear the Water Dreaming（for flute & orch. 1987）第一小节乐队部分的缩谱，例 11 是同曲独奏长笛的开始

例 14

旋律。两例都使用了全音阶,并附加了来自另一个全音阶中的某个音,这样的运用在武满彻的作品中十分常见,因而,有学者这样认为:“……阿伦·福特的术语——‘7—33’音集(按:即 0,1,2,4,6,8,10)遍布武满彻从最早期至今的音乐中。”①例 12 是 Air(for flute)的开头两小节,显示了两个不完整的全音阶交插在一起的运用。例 13 摘自 Dream/Window(for orch. 1985)中间的一段英国管独奏,虽然包含了从 D 到 Ab 之间的所有半音,但通过旋法的处理,明显地勾勒出了两个全音阶片断的轮廓。理论上讲,通过两个完整的或片段的全音阶的叠合,几乎可以产生任何形式的音阶形式,最极端的形式就是半音阶,它可解释为两个完整的全音阶的叠合。武满彻自己宣称喜爱使用的里第亚调式也可如此解释,它是两个全音阶片段的结合。例 14 在具体运用时,可以很方便地将全音阶的片段引申为完整的全音阶形式,以突出全音阶的色调。

例 15

所谓“八声调式”(‘octatonic scale’, Allen Forte:‘8—28’; Messiaen:‘Mode Ⅱ’)可以通过叠合两个相隔小二度的减七和弦而获得。(即例 8 中的“B1”+“B2”或“B2”+“B3”)在武满彻的作品中也经常运用,如例 15 是“八声调式”的音阶形式,例 16 是作品中的具体运

---

① Peter Burt, Takemitsu and the Lydian Chromatic Concept of George Russell, Contemporary Music Review, 2002, Vol. 21, Part 4, p. 91。

例 16

例 17

例 18

用。[①] 另外还有一些叠合方式所得到的音阶模式对武满彻而言也是较为重要的。比如，"A" + "B3"，得到的音阶模式暗示着日本传统的"阳性调式"，包括律和民谣调式，它们的特性音程模式是大二度加小三度（例 17）；"A" + "C2"，得到的音阶模式暗示着日本传统的"阴性调式"，包括都节和琉球调式，它们的特性音程模式是小二度加大三度（例 18）。

上述各种音阶模式在武满彻的作品中都有广泛的运用，但几乎不在一部作品中只单独使用一种音阶模式，更多的是混合使用多种音阶

---

① 关于武满彻作品中"八声调式"的运用，可参阅 Timothy Koozin 的相关文章，本文中的例 16 即摘自：Timothy Koozin，Traversing Distances：Pitch Organization，Gesture and in the Late Works of Toru Takemitsu，Contemporary Music Review，2002，Vol. 21，Part 4，p. 17 ~ 34。

模式,让音响的空间与色彩在音乐过程中不断地循环流转,自由自在地周游于"音高之海"中。

例 19

在 Toward the Sea(1981);Far Calls. Coming,far!(1981)等晚期作品中,水的象征性更是以具体的音集或音调形式体现出来。① 武满彻所用的方法是:把海—"SEA"—这个词与音名(其中 S 相当于德文音名 Es,即 Eb)联系在一起,每个字母代表一个音级,得出一个三音音集——Eb,E, A. 在"SEA"音集的基础上,武满彻又进行了所谓"循环的海"的变化,演绎出一组与"SEA"音集有着内在联系的音集。其方法是:将"SEA"音集的 Eb,A 两音作全音下行,同时 E 音作半音下行,这样,从起点"SEA"音集出发到终点"SEA"音集的倒影完成了一次循环,从中得出两个新的三音集 Db,Eb,G 和 B,D,F(最后两个音集分别是第一和第二个音集的倒影,因为倒影并不改变音程内涵,所以共有两个新的三音集)。② (见例 19)

例 20

"循环的海"再一次明确为我们揭示出武满彻在音高材料的截取与运用上的哲学——即镜像对称与循环流转。首先,"循环的海"的外框音程是增四度,正如我们前面所讨论的,它是从八度中对称截取来的。再者,"循环的海"的前面两个音集与最后两个音集互为倒影。另

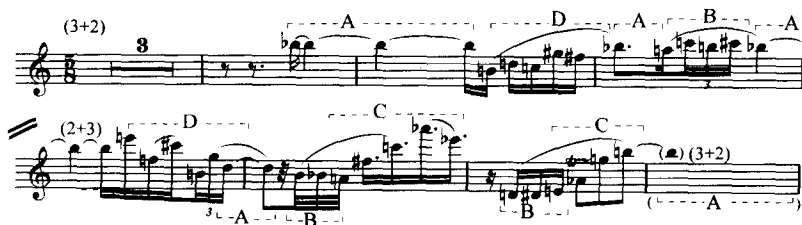
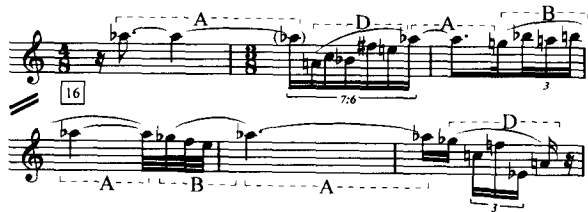
---

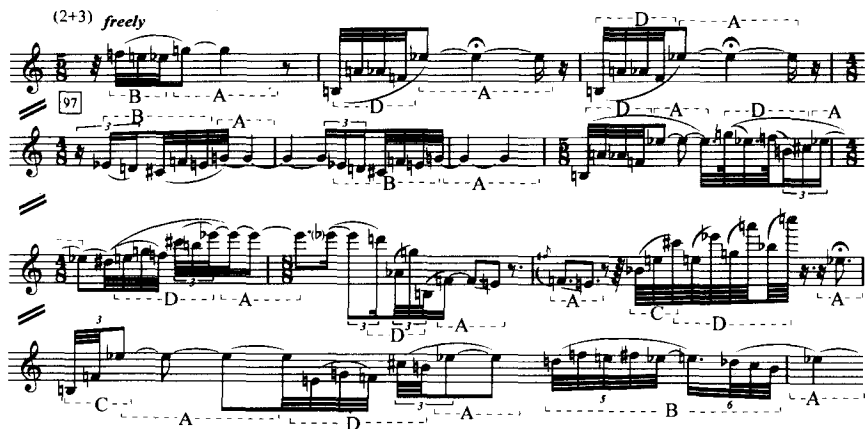
① 参见 Toru Takemitsu: Confronting Silence, Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow, Berkeley, California: Fallen Leaf Press 1995, p. 111 ~ 112。

② 有关"循环的海"在武满彻作品中的具体运用可参阅拙文《武满彻 TOWARD THE SEA Ⅲ 中的音集技法及音高组织特征》,载《音乐艺术》2003 年第 2 期。

外，如果我们将"循环的海"中的五个音集的外框音程定位在相同的音高位置上，就更能看清楚音在增四度的内部是如何流转的。正如例20所显示的，增四度的内部共有五个音位，分别在这五个音位上流转五次，就得出与"循环的海"完全相同的五个音集。

据此，武满彻音乐的音高空间构成理念就昭然若揭了，它是如此紧密地与水的循环流转及止水镜物的隐喻性联系在一起。

五. 型

例21

例22

旋律是武满彻音乐的重要表现手段，他的旋律写作在构型方面有许多明显的特征，而这些特征又与水的运动形式感有着一定的联系。首先试以 I Hear the Water Dreaming(for flute & orch.)中长笛独奏部分的旋律加以说明。例21是乐曲开头独奏长笛的第一个句子，在节奏形态上主要有两种类型：其一是持续长音（或长休止），其二是短时值群。如果加上音高的走势，可以分为谱中所示的A、B、C、D四种构型：A型—持续长音（或长休止）；B型—三度以内运动的短音群（又可分为三种：波动、上行和下行）；C型—直线跳进的短音群；D型—齿状

例 23

跳进的短音群。整句旋律就由这四种构型连缀而成,四种构型生动地刻画出水的静止与运动的状态。长音(或长休止)在各种短时值波动音符的环绕之下,形成 A 型与其他构型交替衔接的状态(A—D—A—B—A—D—A—C—B—C—A),成为整个旋律型的重要特点,就像流水终究要归于静止,而静止的水也必然会择机而动。这句旋律也是整首作品独奏旋律的"母体",在以后的旋律敷衍中,没有脱离开这句旋律中的四种构型,只是在短音群的音高择取以及节奏疏密上有所变化。接下来观察第二个句子(例 22),这一句与第一句没有太大的变化,也是静止与运动的交替状态(A—D—A—B—A—B—A—D),但没有出现 C 型,短音群的时值与第一句相比也有细微的变化,整个音高也移低了大二度。再看看乐曲的中间部分是如何既保持基本构型又对其进行装饰和变化的:在例 23 中,整段旋律始终环绕着长音 Eb 和 G 运动,基本构型的特征被完全保持,依然是 A 型与其他构型交替衔接的状态,但是在音高及短音群的节奏上有异常复杂和细致的变化,这也证明了武满彻在微观时间流的雕琢上是何等的用功,以求得音乐时间自由、柔和的伸缩。

molto riten.
Tempo II°
(Tempo I°)
N.V.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hr.
cuivré
Trp.
Trb.
Vib.
Motor on
medium hard mallets
Perc.
Glock.
Piano
gliss.
Harp
E♯, F♯, G♯
D♯
1st Vln.
2nd Vln.
Vla.
Vc.
Db.

例 24

近代·社会

例 25

在旋律写作中，武满彻通过节奏、音高走势以及力度起伏的配合，模拟水的多种运动状态——从水平如镜到微起涟漪、从恍惚波动到浪涛起伏、从急流湍动到暗潮汹涌。值得注意的是，这种对水的运动状态的模拟不仅是单声表述中旋律构型的明显特征，也在武满彻音乐的乐队多声织体状态中有所体现。以下两例选自武满彻的 Tree Line (for chamber orch. 1990)，例 24 是总谱第 26 面，显示了乐队总体音流的波浪状态。伴随着力度的渐强，乐队以“C 型”短音群上升至“A 型”长音，随后弦乐以同样的状态在更低的音区形成一个小的“回浪”。例 25 选自总谱第 28 面(略去了弦乐声部)，在铜管长音的背景上，木管以各种各样的构型上演着水的戏剧。我们知道，武满彻的织体写作是非常复杂的，织体状态非常稠密，显然不能在此完全地归纳。但就总

体的特点而言，明显体现出与水的运动形式感及水的流性特质的联系。

例 26

在 Garden Rain（for brass ensemble 1974）中，武满彻明显是想用织体形态的节奏疏密变化来象征自己对时间的理解（这也可以从武满彻摘录在总谱中的一首出自一位 11 岁澳大利亚小女孩之手的诗中得到印证，这首诗激发了武满彻创作该曲的灵感："时间乃生命树之叶，而我是它的园丁，缓缓地，时间在凋落"），而这些织体形态的节奏疏密变化也暗示着水在多种形态之间的流转。例 26 是该曲的开头，几乎不流动的凝固的音响暗示着平静而丰饶的大海，同时指征着永恒凝固的神性时间。例 27 是总谱第 17 面，织体开始流动和起伏，模状出河水的流动和起伏，象征着四时流转、循环变化的自然时间。例 28 摘自总谱第 19 面，小号声部用短促而间断的音型描摹出滴沥的雨水，以喻指

例 27

匆匆流逝的、无常的生命时间。音乐就在这三种织体状态下流转变化，暗示着水在海—河—雨—河—海各种形态之间的循环往复，构成独特的结构形态。

但并非所有的作品结构都像 Garden Rain 一样，直白地表达一种象征性，从而使得音乐的织体状态形成明显的对比，导致清晰的段落感。相反，由于武满彻的音乐语言本身所具有的"液体"的特质，他的大部分作品都没有十分明显的织体对比，也没有明显的段落感。武满彻的结构观念中更多体现的是在音乐语言的"同质"基础上，相异的因素潜在地相互渗透；在他的作品中，没有部分的分割，也不是由部分到整体的静态构成，而是整体上绵延不断的音流，结构就像水的自由流动一样自然成型（武满彻："液体的形式"、"潮汐的变化"），无法用任何现成的结构方式去框限它，就像不能用任何尺度去丈量水的运动一样。

例 28

六. 结语

从武满彻作品的标题中,我们可以体会到他对"水"这一物象的关注。而通过以上的论述我们可以更进一步认识到:对水的诸多隐喻性的领悟,已深入到武满彻创作观念的内核之中,浸透到音乐语言表达的各种要素之中,成为激发武满彻音乐创作的灵感原核。与其说水是武满彻音乐语言表达的对象,毋宁说水就是这一语言本身。确实,"水"与节奏节拍、与音高空间、与旋律构型、织体状态、乐曲结构等因素交融在一起,构成了武满彻音乐创作的"原发语境"。武满彻将自己的内在精神与情感和自然的造化与生机融合为一,实现了内在生命的和谐与平衡。正因为此,武满彻的音乐体现出了独特的美感和强劲的生命力。

最后,摘引了一段 J. Cage 听了武满彻的两首作品后,以他特有的风格所写的诗来结束此篇文章。因为,在这首诗中,J. Cage 无疑敏锐地捕捉到了武满彻音乐的本质。从某种意义上来说,这篇文章或许就

是对这首诗的累赘解释与发挥吧。

A DAY

(Two Pieces of Music by Toru Takemitsu)

"WATER ON WATER LIQUID SOUND CONTINUOUS RUBATO NOT RUBATO NATURE OF NOT BEING FIXED LIVING AWAY RESONANCE DISSOLVING OF DIFFERENCES DECISION TO FLOW ······ WATER OF MUSIC MUSIC AS WATER OF WATER THE APPEARANCE THE SOUND LIGHTVARIOUSLY VIBRATING DARK ······"①

参考文献

1. Toru Takemitsu: Confronting Silence, Translated and edited by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow, Berkeley, California: Fallen Leaf Press 1995.
2. Noriko Ohtake, Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu , England: Ashgate Publishing Limited 1993.
3. James Siddons, Toru Takemitsu – A Bio – Bibliography, Westport, Connecticut London: Greenwood Press 2001.
4. Timothy Koozin, Traversing Distances: Pitch Organization, Gesture and in the Late Works of Toru Takemitsu, Contemporary Music Review, 2002, Vol. 21, Part 4, p. 17 ~ 34.
5. Toru Takemitsu, My perception of time in traditional Japanese music, Contemporary Music Review, 1987 ,Vol. 1, p9 ~ 13.
6. Peter Burt, Takemitsu and the Lydian Chromatic Concept of George Russell, Contemporary Music Review, 2002, Vol. 21, Part 4, p. 73 ~ 109.
7. 叶渭渠:《日本古代文学思潮史》,中国社会科学出版社,1996。
8. 叶渭渠,唐月梅:《物哀与幽玄——日本人的美意识》,广西师范大学出版社,2002。
9. 许志斌:《武满彻的风格与观念》,载《中国音乐学》,2003 年第 1 期。
10. 许志斌:《武满彻 TOWARD THE SEA Ⅲ 中的音集技法及音高组织特征》,载《音

① 转引自武満真樹 齐藤慎爾 编集『武満徹の世界』东京,集英社 p. 62。

乐艺术》,2003 年第 2 期。

水の隠喩

——武満徹音楽創作の霊感原核

武満徹が創作した150 余り首の音楽作品において、すくなくともその2/3 以上はそのテーマが自然に言及している。明らかな事に自然に関心を持っているということは、武満徹の音楽創作のもっとも目立つ特徴であると考えられる。これは日本の伝統美意識を継承しようとした彼の考えを意味する一方で、現代生活様式への彼の反省にもよるものであるから。現代生活様式における益々多くなってきた外的刺激にともなって、人間はだんだん人間の「内的自然」とのバランスを失いつつあるから、自分なりの芸術表現によって内的自我と自然とのバランス及び調和を保つことを実現しようと彼は考えている。

自然界の種々の物象の中で、水は言うまでもなく、武満徹にもっとも注目されたものであり、20 近くの彼の作品の標題は水と関系りがある。

水はその自由流動の動的特質によって時間の綿綿とする延長感と無常感を暗示しており、武満徹の音樂の拍子リズムにおいて表現されているのである。彼の作品は非対称的な拍子単元(複拍子の中の拍子の自由合わせをも含む)の頻繁交替によって時間の「恍惚」感を表しており、時間がまるで流れ動いている水のように綿綿として絶えないものであるという事を示そうとしている。拍子アクセントの周期的出現を弱らせ、律動感を淺くさせて、それにかわって時間の自由伸縮感を表現する。拍子小節の伝統機能はいつも打破さ

れ、乃至完全に取り消されることに至る。リズム元素に精細な区分を施し、しかも使う時にその連続的な、漸次的変化を目立たせて時間をほとんど硬性目盛がないほどの流動的状態下における自由且つ微妙な伸縮をさせる。

これらの精細区分的な、非偶数的な対比関係によるリズム元素につくられた様々なリズムの疎密合わせはわれわれに微妙さ、曖昧さ、柔らかさ及び水のように速くあるいは遅く自由に流れているという時間の感覚をもたらしているにちがいない。

音の高さへの武満徹の把握は深くメシアン及びドビユッシーの影響を受けたが，音階様式への確立や音階材料への取捨と把握及びピッチ空間への把握の観念においては、彼がさすがに自分の哲学を持っているということは疑いはない。これは水の隠喩性への彼の悟りとは深い関りがある。武満徹音楽のピッチ空間における構成理念は水の循環流転及び止水が鏡と同じように物を映るという隠喩性と深く係わっている。

旋律の創作において、武満徹はリズムとピッチ趨勢及び音力起伏との協調を通して水の各種運動状態を模している。この水の運動状態への比喩は単に単音表現における旋律構成上の明らかな特徴ではなく、武満徹音楽の楽隊における多声織り成す状態の中にもあらわされているのである。武満徹の構成観念において、もっと多く示したいのは、音楽は音樂言語の「同質」をもとにして、相異の要素が潜在的に相互浸透をしており、部分から全体への静態構成ではなく、全体上における綿綿とする絶えない音楽であり、その構成は水の自由流動と同じように自然にその形がなると言うことである。

要するに、水の多種隠喩性を悟った事は既に深く武満徹創作観念の内核に入り、音楽言語表現の各要素の中に浸透して武満徹音楽創作の霊感をもたらす原核(元)となるのである。水が武満徹音楽言語の表現する対象と言うよりは、むしろ水はこの言語そのものといってもよいであろう。確かに、「水」はリズム拍子、ピッチ空間、旋律構成、織り成す状態、楽曲構成等の要素と一緒に混ぜ合わせて、武満

徹音楽創作の「原発語境」(作者の造語、言葉の元)を成すのである。武満徹は自分の内的精神と感情を自然の造化及び生気と一つに融合させて、内的生命の調和とバランスを実現することができるのである。だからこそ、武満徹の音楽は独特の美感及び強い生命力を有しているのである。

我所认识的属启成先生

钱亦平

我本不认识属启成先生,是通过书本得知属启成先生的。所谓“认识”,是指对他著作的感悟和对他学术魅力的仰慕。

一、日本音乐理论家属启成先生简介

1、生平简介

日本音乐理论家属启成先生生于1902年10月17日,东京高等音乐学院器乐部毕业,担任帝国音乐学校助教。昭和9年(即1934年)留学德国,在维也纳大学及维也纳国立音乐学校学习,以探究贝多芬的史迹为主要课题。昭和12年(即1937年)回日本国。以后担任东京高等音乐学院教授。1994年10月12日辞世。

2、学术成就简介

属启成先生是一位造诣很深的日本国学者,他的学术成就早在五十多年以前就已引起了中国学者的关注。他的著作中,被译成中文的,在中国学者中产生了深刻的印象,未被译成中文的,也在知晓日文的学者中广为传阅。总之,他的学术精神为中国学者所敬仰,成为中国学者的楷模。

属启成先生的学术著作主要有:

1、《作曲技法》，副标题为“古典音乐的特性和向近代音乐的变迁”。这是属启成先生最主要的一部著作，初版发行于昭和19年(即1944年)1月15日，印制3000部。

2、《贝多芬的作品》，上下册，日文，尚未译成中文，昭和19年(即1944年)4月10日出版。

3、《名曲事典》，出版于昭和29年(1954年)，中文版由张怀惠等翻译，北京人民音乐出版社2001年12月出版。中文版增加了原版后10年以上的新稿，共收录日本及西方共200多位作曲家的2000多首作品，时代跨度为17世纪～20世纪，侧重于19～20世纪，是一本乐曲词典性质的宏著。

4、《音乐史话》，出版于1958年，中文版由陈文甲翻译，北京人民音乐出版社1986年出版。

二、属启成先生史学研究的特点

属启成先生史学研究的特点是：

1、简——在“简要”中见功力；

2、趣——在史论中见趣味。

以《音乐史话》为例。《音乐史话》与他另外几本以“全”为宗旨的著作不同，这本涉及5000年音乐文化史的著作以“简明”为叙述宗旨，全书共分12章96节，每节限1200字左右。每一章占16页，在每章前面附4页图片，用以说明文字不易表达的内容。

尽管事先作了如此刻板、严密的计划，然而我们在精密限制的篇幅中看到的却是异常生动的叙述。而且除分析了各个时代的音乐特征以外，还分析了形成这些特征的宗教、政治、思想等时代背景。更为宝贵的是，在有限的文字之中还不忘引用神话和轶事，使该书平添了许多趣味。如果没有渊博的知识积累和高超的文字功力，是很难做到这一点的。这本书共12万字，是我见到的最短的西方音乐史书，然而它给我留下的印象却不亚于其他的厚厚的西方音乐史书，为用最简略的文字说明最复杂的问题为我们树立了榜样。

三、属启成先生著述的特点

属启成先生著述的特点是：

1、前——站在当时亚洲音乐理论界的前沿。

2、全——以全面的论述尽现学者风范。

3、稀——以稀有的资料吸引同行的关注。

以《作曲技法》为例。全书分为两章（即两大部分），第一章为"调性"，除论述和声强进行及弱进行的功能外，还论述了教会调式的影响、五音音阶法、全音音阶及其和声、半音阶法、四分音音阶及其音乐、调性与它的样式等。第二章为"调和与对照"，以分析的视角将乐曲的组织分为：反复法、变奏法、对照法、增减法、区分法、多声法等。

在论述方法上也是很有新意的，以"增减法"为例，分为：1）旋律的波状线，2）作为目的的高潮手段，3）音量的增减，4）速度的增减。其中"旋律的波状线"又分为：a）旋律的小波线，b）旋律的大波线，c）显示转回方向的波线，d）以高潮为目的的低音旋律线，e）声乐曲的旋律线，f）作为主导动机的旋律，g）印象派以后现代音乐中的旋律。这些都是最早有关旋律学的论述之一。前苏联音乐学家马捷尔的《旋律学》出版于1952年，是最早的旋律学专著之一。属启成先生的《作曲技法》出版于1944年，虽不是旋律学的专著，但有关旋律学的论述比马捷尔提早了8年。

书中引用的谱例也是全书的价值之一，其中很多谱例非常珍贵，涉及的作曲家非常广泛，共有95位作曲家的506个谱例。早期的作曲家有：帕莱斯特里那（Palestrina，1525～1594）、哈斯勒（Hasler，H. L.，1564～1612）、弗罗贝格尔（Froberger，1616～1667），此外，除巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯等作曲家以外，还涉及阿连斯基、巴托克、阿尔班·贝尔格、勃鲁克纳、科内利乌斯（Cornelius，Peter，1824～1874）、德彪西、埃林顿（Ellington，美国爵士乐作曲家，1899～1974）、豪埃尔（Hauer，奥地利作曲家，推出一套无调性作曲技巧，1883～1959）、洛帕特尼科夫（Lopatnikov，俄国作曲家，1903～1976）、马勒、穆索尔斯基、汉斯·普菲茨纳（Hans Pfitzner，1869～1949）、普罗柯菲也夫、勋伯格、施雷克（Schreketr，1878～1934）、斯克里亚宾、理查·施特劳斯、斯

特拉文斯基、席玛诺夫斯基、瓦格纳、威伯恩等人。我们注意到,《作曲技法》出版于1944年,距今59年,在当时引用从文艺复兴时期直至20世纪现代派的众多作曲家谱例,可以说是非常"前卫"的。

又如《贝多芬的作品》,此书最大的特点是"全",对贝多芬的所有作品(包括少年时代的作品)按类逐首逐乐章进行分析。对贝多芬作品如此"全"的分析著作就是在现在也是不多见的,难怪属启成先生有"日本的贝多芬专家"之称。

四、属启成先生音乐分析的特点

属启成先生音乐分析的最大特点是:情——以关注音乐的本质为出发点。

我是讲授音乐作品的结构的,在教学中喜欢收集各个理论家对同一首作品不同的分析,这其中当然也包括属启成先生的分析。我注意到,当有不同的分析时,属启成先生分析的依据或出发点往往是"情"。以贝多芬的第四钢琴奏鸣曲第一乐章为例。我收集了十来位理论家对这一乐章的分析,有英国学者、美国学者、德国学者、俄罗斯学者、匈牙利学者、中国学者,也有日本学者属启成先生的分析。主要的分歧是对于副部主题的认定,我的中国导师(我的父亲钱仁康先生)和我的俄罗斯导师(我热爱的赫洛波娃教授)都认为第41小节起是副部,而我却同意属启成先生的分析,即将第59小节起作为副部。因为这里最能体现副部的性格特征。类似的例子还有很多,说明属启成先生在分析时充分注意到音乐的实质,以"情"作为出发点来进行分析。虽然其他学者的分析也是可取的,但是对我来说属启成先生的分析似乎更令人信服。

五、中国学者与属启成先生在二十多年前的一次会晤

1980年10月,时任上海音乐学院副院长的桑桐教授访问日本,由担任翻译的罗传开先生陪同,在日本东京的新大谷饭店与属启成先生进行了一次会晤。

会晤的建议是由罗传开先生提出的,在他的心中也一直非常敬仰

这位日本音乐理论家。经过联系,属启成先生欣然同意。他是步行至新大谷饭店来与两位中国学者会晤的,这在当时很少见,但对我来讲感到特别亲切,因为我的父亲也是喜欢走路的。

谈话的议题是从翻译属启成先生的著作开始的。原来早在1951年,罗传开先生由罗忠镕先生授意,已经开始翻译属启成先生的《作曲技法》一书,并且很快就译好了。但是在当时的中国是不可能出版这样的书的,因为书中涉及的作曲家有德彪西、斯特拉文斯基等,在当时的文艺思潮下,这本书显然不可能面世。

尽管未能出版而非常地遗憾,罗传开先生还是向属启成先生讲述了这本著作在中国音乐界起的作用。还说到当时的译本不止一个,有几位学者都在翻译他的《作曲技法》,属启成先生听了非常高兴。顺便提及,罗传开先生认为在几个译本中自己的译本最好,但是这一点未对属启成先生提及。

罗传开先生还提到,他正在翻译属启成先生的文章"日本的交响曲创作",这篇翻译文章后来刊载在内部参考的《外国音乐资料》上。

这次会晤虽然很短暂,也很简单,但在我心中却引起了不小的涟漪,桑桐教授和罗传开教授是我非常敬重的中国学者,属启成教授是我非常敬重的日本学者,他们会晤的这一史实,使我一下觉得我离属启成先生也近了一步,我仿佛感到,我也坐在新大谷饭店房间的某个角落,静静地仰视着我敬爱的学者。

结　语

属启成先生是我最崇敬的日本音乐理论学者。

属启成先生是中日音乐理论工作者的楷模。

私の知っている属啓成先生

私が属啓成先生のことを知り始めたのは、その著作を通してであった。「知る」と言っているが、正確に言えば、その著作に対する感動とその学術的魅力に対する敬慕である。

一、日本音楽理論家属啓成先生プロフィール

その生涯についての短い紹介

日本音楽理論家属啓成先生は1902年10月17日に生まれ、東京高等音楽学院器楽部を卒業してから、帝国音楽学校の助手になった。昭和9年(即ち1934年)にドイツに留学し、ウィーン大学およびウィーン国立音楽学校でベートーヴェンの史跡を主な研究テーマに修業を重ね、昭和12年(即ち1937年)に日本に帰国して、以後東京高等音楽学院の教授として活躍していました。1994年10月12日に逝去。

学術的成果についての簡単な紹介

属啓成先生は造詣の深い日本国学者で、その学術の成果は五十余年も前からすでに中国の学者たちの関心の的となっている。その著作の中、中国語に訳されたものは中国の学者たちの間で強い反響を呼び起し、中国語に訳されていないものも日本語の分かる学者たちの間で広く読まれていた。とにかく、先生の学術精神は中国の学者たちに仰ぎ慕われ、中国の学者にとっては模範的な存在となっているのである。

属啓成先生の主な学術著作は次のとおりである。

1)『作曲技法』。サブタイトル『古典音楽の特性と近代音楽への変遷』。

2)『ベートーヴェンの作品』上下巻。

3)『名曲事典』。日本および西洋の作曲家200余人の作品2000曲以上収録し、楽曲辞典的な大著。

4)『音楽史話』。

属啓成先生の史学研究の特徴

属啓成先生の史學研究の特徴は、

簡——「簡潔」の中にその奥の深さが分かる

趣——史論の中に趣が味わえる

『音楽史話』を例にとって見よう。全面的を追求するほかのいくつかの著作と違って、音楽文化5000年の歴史を述べるこの本は「簡明さ」を主旨にしている。全書は12章96節に分かれ、1節の次数は1200字前後と限られている。

全文12万字のこの著作は、私の見たもっとも短い西洋音楽史書であり、もっとも簡潔な言葉でもっとも複雑な問題を説明している面で、いい手本を見せてくれたと思う。

属啓成先生の著述の特徴

属啓成先生の著述の特徴は、

前——當時のアジア音楽理論界の前方に立っている、

全——全面的な論述でその学者としての風采を表している、

稀——貴重(稀有)な資料でほかの研究者の関心と注目を集める。

『作曲技法』で見てみよう。全書は2章(二つの部分)に分けられ、第1章は「調性」で、和声の強進行と弱進行の機能のほかに、教会調式の影響・五音音階法・全音音階及びその和声・半音階法?四分音音階及びその音楽・調性及びその様式等についても論じた。第2章は「調和と対照」で、分析的な視覚から楽曲の構成を反復法・変奏法・対照法・増減法・区分法・多声法などに分けている。

属啓成先生の『作曲技法』は1944年に出版されたもので、旋律学の専門書ではないが、旋律学に関する論述はマージェルより8年早くなっている。

本の中に引用されている譜面も本書の価値のある所の一つで、中

にはたくさんの作曲家と関係のある貴重な譜面が多く、全部で95名の作曲家の506の楽譜が収録されている。

属啓成先生の音楽分析の特徴

属啓成先生の音楽分析の一番の特徴は、「情」即ち音楽の本質に対する関心を原点とするところにあると思う。私は音楽作品の構造が授業の内容なので、異なった理論家の同じ作品に対するさまざまな分析を授業の傍ら収集しているが、その中に無論、属啓成先生の分析も入っている。それで気が付いたのは、色々と違っている分析の中で、属啓成先生の分析は往々にして、「情」をその根拠または出発点にしているということである。

二十数年前中国の学者と属啓成先生との対面

1980年10月、当時上海音楽学院副院長の桑桐教授が日本を訪問する際に、通訳の羅伝開先生のお供で、日本東京の新大谷ホテルで属啓成先生に一度お目にかかった。

結び

属啓成先生は私の最も尊敬する日本の音楽理論学者であり、

属啓成先生は中日音楽理論研究者の模範的な存在である。

台湾交响乐团与日本音乐界的渊源
——以1920至1950年代为中心的探讨

徐丽纱

引言

综观西洋音乐的历史发展过程，表现最突出的音乐形式是交响乐。此种音乐器乐曲种自18世纪前半确立，发展迄今，无论在乐器编制上或演奏时间上，都是西洋音乐中最具规模的形式。作曲家们咸认为交响乐最能考验与证明其作曲才能，是其音乐创作中的最高手段。相对地能演奏庞大而复杂之交响乐的交响乐团，亦被世界各重视音乐发展的国家认为具有显著之音乐指针作用，最能展现国家的音乐实力。不仅欧美各国如此，亚洲各国亦如此。亚洲国家在交响乐团之推动方面以日本为最早发展的国家之一，台湾在此方面则深受其影响。

1945年12月1日，台湾省警备总司令部交响乐团（后改制为“台湾省交响乐团”）由留日音乐家蔡继琨先生创办成立，该团的组成主要系奠基在终战前一些台籍留日音乐家，如张福兴（1888～1945）、王云峰（1896～1969）、郑有忠（1906～1982）、王锡奇（1907～1973）和吴成家（1916～1981）等人所创办的私人乐团之上。由前述音乐家曾留学日本之背景，可以了解台湾交响乐团无论在组织建构、演出活动以及演奏曲目等各方面，皆呈现深厚的日系交响乐团之模式。

日本于1920年代开始出现职业交响乐团，首先于1923年成立

“日本交响乐协会”，后再改组为“新交响乐团”（现“NHK 交响乐团”）。日本职业交响乐团的成立应归功于近卫秀磨、山田耕筰、有马大五郎等人的奠基，再经奥地利籍 Joseph Rosenstock 之努力，而有优异的成果。台湾省交响乐团创立者蔡继琨在留学日本帝国高等音乐学院期间，私下曾追随 Rosenstock 氏学习指挥，并深受其影响。

综此，本文以《台湾交响乐团与日本乐界的渊源：以 1920 至 1950 年代为中心的探讨》为题，主要以 20 世纪上半叶之 1920 至 1950 年代为研究范畴，除引言与结语外，拟由下述五点面向来探讨台湾交响乐团与日本之渊源：

一、西洋音乐在日本之引进与发展

二、日本职业交响乐团之成立与发展

三、二十世纪上半叶在日本学习的华籍音乐家

四、台湾早期的管弦乐团（1920～1950 年代）

五、战后初期的台湾省交响乐团

本文有关日本方面之音乐发展概况的写作，曾得到我的同事日籍指挥家德冈直树（Tokuoka Naoki）教授之协助，在此特申谢忱。我于 2002 年曾应台湾文建会之邀，从事现任福建音乐学院院长蔡继琨之生平传记的写作工作，也由于有此次的写作，启发我写作本文的动机。在撰写该书之过程中，对于现已届 92 高龄但仍在工作岗位上努力不懈的蔡继琨先生，个人一直感佩不已！最后谨以本文献给蔡继琨院长，并感谢他为台湾交响乐团所做的努力。

一、西洋音乐在日本之引进与发展

在西洋音乐未引进日本之前，日本原有之传统音乐系涵括雅乐、声明、琵琶乐、能乐、筝曲、三味线音乐、下座音乐、胡弓乐、尺八乐和琴乐等乐种之“邦乐”。虽然早在 16 世纪耶稣会士 Francisco Xavier（1506～1552）已将 Gregorian Chant（葛丽果圣歌）传入日本，其后又有耶稣会神甫 A. Valignano（1537～1606）将管风琴（Organ）、古提琴（Viol）、雷贝克琴（Rebec）、鲁特琴（Laute）和竖琴（Harp）等乐器引进，但因所传播的范畴仅限于教会，故未造成普遍之影响。

西洋音乐对日本社会真正产生重大影响应在于近代化学校教育体系成立,并实施西洋音乐教育之后。在德川幕府施行锁国政策后之二百余年(1639~1854)间,西洋文化并未能在日本开展。1854年,因"黑船事件"日本被迫与美国签订日美安政条约而开埠通商,结束锁国政策,国家门户从此洞开。在身受西洋"船坚炮利"之威力后,日本社会亟思"师夷长技以制夷",戮力推行西化运动,此即为将日本推向列强之列的"明治维新"。鉴于西洋之强盛系建立在完善的教育制度之上,日本明治政府乃取法近代西洋教育制度,作为改革运动之首要。1870年,明治政府派员赴欧美考察教育制度,翌年即成立"文部省",开始建立现代学制。日本在现代学制中的一项重要成就,即是引进欧美音乐教育制度。其模仿西洋在学校中设置"唱歌"课程,成立音乐专门学校培育音乐人才,奠定日本发展西洋音乐的深厚基础,更使日本成为20世纪音乐先进国家之一。

1879年,积极提倡西洋音乐教育的伊泽修二(Isawa Shuji,1851~1917)自美返国后,即在文部省主持"音乐取调挂"(相当于音乐教育局),担任挂长兼东京师范学校校长,以谋音乐教育的立案与歌唱教师的养成。伊泽氏并自美延聘美籍音乐教育家梅森(Luther Whiting Mason,1818~1896)赴日与其共同擘划及创设日本音乐教育课程,并编制《唱歌挂图》(1883)、《小学唱歌集》(1884)等音乐教材。为培育音乐师资,伊泽氏在音乐取调挂内设置"音乐传习所",继又发展成西式音乐院(Conservatory)之"东京音乐学校"(即今东京艺术大学音乐学部),并由其亲自担任校长。至1908年间,东京地区已成立有30余所音乐学校。此时日本各音乐学校虽列有"邦乐"课程,但以介绍及研究欧美近代音乐为主,并从事新曲的创作。此时期日本作曲家恒以日本邦乐风格揉以西乐技法创作了多首名曲,如《荒城之夜》作曲者泷廉太郎(1879~1903)即为典型的例子。

自古以来,人类即知以鼓吹和军歌来扬威建武,振奋士气。在推动学校音乐教育之前,明治政府即先引进西洋之吹奏乐。1869年,第一支西洋军乐队(Brass Band)在九州南部的萨摩省(现鹿儿岛)成立,由十余位日本音乐家组成,并由时任英国驻横滨公使馆保安部队军乐

队指挥芬顿(John William Fenton)担任乐队指导。1871年,日本国防部分为陆军部和海军部,并分别成立铜管军乐队,芬顿担任海军军乐队指挥,系属英国式;陆军军乐队则由达克龙(Georges Dacron)指挥,采法国式。海军军乐队在芬顿离职后由德籍音乐家艾克特(Franz Eckert,1852~1916)继任指挥。艾克特在梅森返美后,于1883至1886年间,兼任音乐取调挂之教授,担任乐理、和声及管弦乐等课程,艾克特并曾于1900年受聘到韩国指导军乐。当时日本宫廷亦受到影响,在芬顿和艾克特之指导下,组织了管弦乐团。同时在日本传播西洋音乐的外籍教师另有 Guillaume Sauvlet、Rudolf Dittrich(1861~1919)、Raphael von Köber(1848~1923)、August Junker(1870~1944)以及Nöel Peri(1865~1922)…等人。

1877年,美籍发明家爱迪生(Thomas Alva Edison,1847~1931),发明可以使声音再生播放的记录器"圆筒式留声机"(Phonograph),实现人类对声音能量管理的梦想。1888年,德裔美籍电讯技师柏林纳(Emile Berliner,1851~1929)将Phonograph加以改良,再发展出「平圆盘式」手摇留声机(Gramophone)以及能将声音能量刻刺成凹凸音纹的粗纹唱片(78转/分粗纹唱片),为现代唱机奠定基础,也成为世界唱片史的历史起点。不久,日本方面即引进此项新科技,并生产日本国产留声机及唱片。透过唱片的媒介,音乐信息可以迅速传播出去,亦使得日本国内之西洋古典音乐爱好者激增。之后的无线电广播也是强劲的音乐运载工具。从此,西洋音乐在日本各地更为普及化。

从大正到昭和时代,日本的音乐水准已达世界级,欧美著名音乐家络绎于途,西洋音乐之演出活动蓬勃发展。许多欧洲音乐家不愿在德国希特勒纳粹政权之压迫下苟延残喘,纷纷到远东各国避难,甚至滞留下来作育音乐人才。在此种情况影响下,日本音乐专门学校的教学水准突飞猛进。当时著名的欧美籍音乐家曾在日本演奏的声乐家如E. Schumann Heink(1861~1936)、J. McCormack(1884~1945)、A. Gallicurci(1882~1963)、Clara Butt(1873~1936)、T. Dal Monte(1893~1975)、F. Chaliapin(1873~1938);钢琴家S. Prokofiev(1891~1953)、L. Godwsky(1870~1938)、M. Levitzki(1898~1941)、B. Moise-

witsch(1890 ~ 1963)、A. Rubinstein(1887 ~ 1982)、L. Kraus(1905 ~ 1986);小提琴家 M. Piastro(1891 ~ 1970)、F. Kreisler(1875 ~ 1962)、J. Heifetz(1901 ~ 1987)…等等 20 世纪世界级音乐巨匠皆被网罗在内。因战祸滞留或其它原因在日本作育英才的音乐教授如:H. Werkmeister(1883 ~ 1936)、R. E. Reuter、H. Petzoldt(? ~ 1937)、L. Kochański(1893 ~ 1980)、A. Mogilevski(1885 ~ 1953)、L. Kreutzer(1884 ~ 1953)、N. Schiferbratt(1886 ~ 1936)、Anna Bubnova - Ono(小野安娜,1897 ~ 1979)、M. Schapiro(? ~ 1958)…等,他们为日本培育了三浦环、长阪好子、井口基成、笈田光吉、朝比奈隆、原信子、关屋敏子、甲斐美和子…等优秀音乐家。

外国演奏家的高超演奏技巧,不但带给日本演奏家巨大的冲击,也促使明治时期以来局限于教育性、启蒙性的音乐活动蜕变,使得西洋音乐在日本更为深入、普遍化。

二、日本职业交响乐团之成立与发展

明治时期,英国军乐家芬顿(J. W. Fenton)为日本奠定了军乐演奏的坚实基础;并在宫内省式部寮雅乐课担任教职,专门指导管弦乐,为日本打开了管弦乐演奏之风气。军乐队往往再添加弦乐演奏者而有管弦乐形式之演出;音乐专门学校亦有管弦乐的演出活动。但直至大正、昭和时期,日本始有职业的交响乐团。促成职业交响乐团的形成与发展之关键性人物,为日籍音乐家山田耕筰、近卫秀磨;1917 年俄国十月革命之后流亡日本的俄籍音乐家;1910 年至 1930 年代,因逃避欧战及纳粹政权而滞日的欧洲音乐家们。

山田耕筰(Yamada Kosaku,1886 ~ 1965)兼具指挥家和作曲家双重身份,于 1908 年毕业于东京音乐学校本科声乐部并继续在同校研究所深造。1910 年在爱好音乐的贵族岩崎小弥太男爵之资助下,赴德国柏林音乐学院留学,随 K. L. Wolf 学习作曲,创作有交响曲《かちどきと平和》以及交响诗《曼陀羅の華》、《暗い扉》…等作品。1914 年学成归国后,曾在岩崎男爵主办的"东京爱乐(Philharmonic)会"第十四回演奏会上,亲自指挥《曼陀罗の华》、《かちどきと平和》、Wagner

《Lohengrin》序曲、Bizet《Carmen》选曲…等曲；并促成“东京爱乐会”成立管弦乐部(属二管编制)，数度举行音乐会。1918年至1919年间，山田氏曾在美国卡内基音乐厅(Carnegie Hall)演出自作的管弦乐曲。1924年，向来致力于日本管弦乐发展的山田氏与指挥新秀近卫秀磨联合组成“日本交响乐协会”。

近卫秀磨(Konoe Hidemao，1898～1973)亦兼具指挥家、作曲家双重身份，出身贵族，系近卫笃磨公爵之次男，毕业于学习院大学，并肄业于东京帝国大学文学部，曾在东大创设管弦乐社团。为达成学习音乐的心愿，于1923年赴欧留学，随法国作曲家V. D'Indy(1851～1931)学习作曲，并随奥籍指挥家E. Kleiber(1890～1956)学习指挥。1924年结束学业后即携带大量的总谱与分谱返日，并与山田耕筰合组“日本交响乐协会”，系日本职业交响乐团的先声。

日本交响乐协会在山田耕筰和近卫秀磨之号召下，约有36名的乐队队员加入，并展开了“日本管弦乐运动”。新成立的日本交响乐协会管弦乐团于1924年4月27日假东京日比谷公园音乐堂，在山田耕筰指挥下举行首演音乐会。但该会成立之初最引人瞩目的活动是举行“日俄联欢管弦乐大演奏会”(日名：日露交驩交响管弦乐演奏会)，活动时间为1925年4月26日至29日，巡回东京、名古屋、京都和神户等地演出，由松竹合名会社社长大谷竹次郎支持演出经费。演出人员为日本交响乐协会之36名管弦乐团团员以及自俄国列宁格勒、莫斯科、基辅等地流亡中国哈尔滨(时由日本统治下之满州国管辖)之34名“哈尔滨交响乐团”的俄籍音乐家，两方共同组成三管编制的交响乐团。俄籍乐师相当优秀，多数曾在旧俄时代担任国立音乐院教授。指挥为日本方面的山田耕筰和近卫秀磨，演出Beethoven的《Symphony No.5, op.67》(第五交响曲)和Rimsky-Korsakov的《Sheherazade Suite》(天方夜谭组曲)…等交响乐经典名曲。在此之前，日本管弦乐演奏者仅能通过唱片来接触世界一流的演奏，但在此次日俄联谊演出现场中，让日本音乐家们直接感受到真正的管弦乐演奏，他山之石可谓为日本的交响乐团打了一剂强心剂，亦促使日本交响乐协会转型为常设机构，大大提升了日本交响乐团之演出水准。

1925年日本东京放送局开始播音，并以每月3000元赞助日本交响乐协会举办“预约交响乐音乐会”（即今日的定期会员制之定期演奏会）。1926年1月开始，日本交响乐协会宣布每月举办两次预约音乐会，并招募会员。第一次预约演奏会召集了1000名会员，分A、B两种会员。A种会员每月会费5元日币；B种会员每月3元日币。此种定期预约音乐会方要举行，即因协会之两大领导人物山田和近卫两氏意见分歧而导致协会分裂。有四十四名协会会员随近卫秀磨退出日本交响乐协会，于1926六年10月另成立新团——“新交响乐团”（The New Symphony Orchestra），此为现日本NHK交响乐团之发端。东京放送局起用“新交响乐团”在广播中以“JOAK交响乐团”名义演出，并赞助该团演出经费。

受到日本交响乐团职业化影响，在日本全国各地如大阪、京都、名古屋和北海道札幌…等地，亦开始成立交响乐团。俄籍指挥家Emanuel Metter（1884～？）在大正初期至昭和初期，为日本关西地区交响乐团之发展着力甚深，日本大阪爱乐交响乐团指挥朝比奈隆（Asahina Takashi，1908～），即为Metter之门生。

在近卫秀磨之努力下，新交响乐团与欧洲Universal Edition和Shot Chester等出版社签订演出近现代乐曲的合同，因此在古典、浪漫乐派之经典管弦乐曲外，更扩大充实该团的演奏曲目，也稳固乐团的发展基础。但因1930年代经济大萧条之影响，衍生职业交响乐团的社会地位未受到保障、生活不安定等种种问题，于1931年6月发生20余名乐师退出新交响乐团的所谓“日冕事件”，并导致近卫秀磨撒手离团。后在留奥音乐学博士有马大五郎（Arima Daigoro，1900～1980）等人之奔走努力下，新交响乐团于1936年重新改组，聘请奥地利籍指挥家Joseph Rosenstock（1895～1985）担任常任指挥，此系日本交响乐团史上划时代的一件大事。

Rosenstock出生于波兰，先后就读于华沙音乐院、维也纳音乐院、维也纳大学，原主修钢琴，后指挥合唱、歌剧、交响曲，最后以指挥闻名于世界乐坛。Rosenstock在管弦乐方面的高度素养、正确的乐曲诠释以及井然有序的合奏风格等等，促使新交响乐团脱胎换骨，演奏水准

大幅进步，并使日本的交响乐演奏能跟上世界步伐，对日本交响乐团之发展可谓居功厥伟。终战后，1945 年至 1946 年间，Rosenstock 曾回任新交响乐团指挥，1949 年起转往美国担任纽约市歌剧院指挥，并兼 NHK 交响乐团名誉指挥。

太平洋战争于 1941 年爆发后，美、英等敌国作曲家的作品在日本被禁演、交响乐团的各种管弦乐器之购入需经所辖地方长官许可、为制造军需品之需要而拆去乐器上之可用物质、Rosenstock 被逐下指挥位置而减弱日本交响乐团之原有实力…等种种因素，导致日本交响乐的演出进入黑暗期，直至战后才逐渐恢复元气。

三、20 世纪上半叶在日本学习的华籍音乐家

日本明治维新改革运动影响所及，中国清朝政府亦参照西制建立新教育体系以图强救国。音乐课程系西制教育的一环，在设置的新式学堂中实施乐歌之音乐教学，显然是势在必行的。带动整个清末民初的学堂音乐运动之核心人物，主要系留日专攻音乐之留学生如沈心工(1869 ~ 1947)、李叔同(1880 ~ 1942)、曾志忞(1879 ~ 1929)等人，同时留日的音乐学生另有萧友梅(1884 ~ 1940)等 20 余人。其中曾志忞曾创办“亚雅音乐会”和“上海贫儿院音乐部”，并在贫儿院内成立管弦乐团，系中国第一个西式管弦乐团。稍晚之后赴日留学研习音乐者，则有萧而化(1906 ~ 1985)、蔡继琨(1912 ~)等人，此二位音乐家于终战后奉派赴台湾推展音乐工作，而与台湾乐界有相当深厚的渊源。

萧而化曾于上海立达学园文艺学院随丰子恺以及日、德籍教授学习钢琴与音乐理论作曲等课程，1933 年赴日留学，进入东京音乐学校作曲科深造。曾于 1943 年担任福建音专校长、1946 年应聘担任台湾省立师范学院(现台湾师范大学)音乐系创系主任。

蔡继琨出身福建泉州，1932 年毕业于厦门集美高级师范学校，毕业后不久旋即赴日深造音乐，就读于东京“帝国高等音乐学院”，随大木正夫、铃木镇一等教授研习理论作曲与指挥。在校期间，曾以管弦乐曲《浔江渔火》荣获 1936 年“日本现代交响乐作品”征曲比赛首奖。课余之暇，并私下追随日本新交响乐团指挥 Rosenstock 深研指挥技

巧,为其日后从事交响乐团指挥的工作奠定深厚基础,也为台湾的交响乐团事业带来深刻的影响。1937年,为参加抗日救国行列而毅然束装离日返国。1940年创办"福建省立音乐专科学校",并担任首任校长。1942年赴战时首都重庆任职,担任教育部音乐委员会委员、国立音乐院名誉顾问、陆军军乐学校顾问、中华音乐教育社社长兼交响乐团指挥、中国音乐学会常驻理事和中央大学教授等职务。1945年抗战结束,奉派来台担任台湾省警备总司令部少将参议,并负责筹备官方的交响乐团以及音乐学校。1949年离台担任驻菲律宾大使馆商务参赞,并担任"马尼拉演奏交响乐团"指挥,旅菲40余年间对菲律宾的交响乐团贡献良多。1994年返乡创办"福建音乐学院",为中国第一所私立音乐院。

20世纪上半叶在日本留学的华籍音乐学生除来自中国大陆外,另一主要来源则是来自属于日本殖民地的台湾学生。当时日本殖民政府不欲台湾人富有法政思想,而影响其政权稳固,乃鼓励台湾子弟往医科、农科及艺术等领域发展。此种以政治为依归的教育政策,间接促进了台湾近代艺术的启蒙。受日本引进西乐之影响,虽然台湾各级学校均设置音乐课程传授西乐,但日本当局并未在台湾设置音乐专门学校,因此台湾音乐学生为深造音乐,均须远涉重洋赴日学习。台湾留日音乐学生主要出身教会家庭或教会学校、师范学校等方面。

出身教会系统之台湾留日学生如林秋锦(1909~2000,声乐,日本音乐学校毕业,曾任台湾师范大学教授)、高慈美(1914~,钢琴,帝国高等音乐学院毕业,曾任台湾师范大学教授)、吕泉生(1916~,声乐,东洋音乐学校毕业,曾任私立实践家专音乐科主任)、陈泗治(1911~1992,钢琴,东京神学大学毕业,曾任私立淡江中学校长);出身师范教育系统者如张福兴(1888~1954,管风琴、小提琴,东京音乐学校毕业,曾任台北师范学校助理教授)、柯丁丑(即柯政和,1889~1979,声乐,东京音乐学校毕业,曾任台北师范学校教师、北京师范大学教授)、李金土(1901~1972,小提琴,东京音乐学校毕业,曾任台北师范学校教师、台湾师范大学教授)、李志传(1903~1976,小提琴,帝国音乐学校毕业,曾任屏东师范学校教师、台北市政府教育局督学)、吕赫若(1914

~1951，声乐，东京下八圭祐声乐研究所，曾任台北市北一女中音乐教师）；出身其他方面的则有：江文也（1910~1983，作曲、声乐，曾任北京师范大学教授）、林鹤年（1914~1994，声乐，东洋音乐学校毕业，曾任三届台中县长）、郑有忠（1906~1982，小提琴、作曲，帝国高等音乐学院，有忠管弦乐团创办人）、张彩湘（1915~1991，钢琴，武藏野音乐学校毕业，曾任台湾师范大学教授）、王锡奇（1907~1973，管乐，神户音乐院毕业，曾任台湾省交响乐团团长兼指挥）、王云峰（本名王奇，1896~1969，管弦乐，东京神保音乐学院，台湾省立交响乐团管乐队队长）、吴成家（1916~1981，声乐、流行歌手，日本大学文学部毕业，台语流行歌曲重要创作者）。台湾留日音乐学生为数甚多，以上仅就其荦荦大者略加介绍。

前述台湾留日音乐学生部分对管弦乐演奏有兴趣者，返台后亦勤于组训管弦乐团，其乐团规模、演奏曲目皆深受日本方面之影响。1920至50年代较为活跃的台湾早期管弦乐队有张福兴的“玲珑会”（レイロ－会，1923）；台北师范学校的“管弦乐团”；台南师范学校的“台南管弦乐团”（李志传担任第一小提琴手）；郑有忠的“有忠管弦乐团”（1935）；王云峰的“稻江音乐会”、“永乐管弦乐团”；王锡奇的“台北音乐会”、“室内管弦乐团”；吴成家的“兴亚管弦乐团”等。此些乐团对于战后官方所成立的“台湾省立交响乐团”，有直接的促进作用。

四、台湾早期的管弦乐团（1920~1950年代）

1945年12月，原籍台湾鹿港的前福建省立音乐专科学校校长蔡继琨奉派来台组织交响乐团。迄今，这个台湾第一个官方交响乐团成立已届满58周年。蔡继琨尝谓，台湾省交响乐团的成立应归功于吴成家、郑有忠、王云峰、王锡奇等台湾音乐前辈，渠等之管弦乐团为台湾省交响乐团奠定人才基础，而使其能在战后满目疮痍的台湾社会中迅速而顺利地建立交响乐团。以乐团之规模、编制及演出曲目而言，管弦乐团与交响乐团是有所区别的。管弦乐团是以弦乐器、管乐器和打击乐器混合编组，演奏交响性或其它大型器乐合奏曲的组织；交响乐团则系指在音乐会上演奏交响作品的大型管弦乐团。通见之台湾

早期的管弦乐团,究其规模、编制未如交响乐团之庞大与严谨,较类似当时流行的夏威夷风格轻音乐队之型式。但有乐队的组织方能培养管弦乐器的演奏人才。基于此,在已有管弦乐器演奏人才之有利条件下,成立交响乐团乃属水到渠成的自然之举。兹将这些对于台湾省交响乐团之创立做出重要贡献之管弦乐团简述如下:

(一)玲珑会管弦乐团:系由台湾第一位以公费赴日学习西洋音乐的留学生,也是近代台湾第一位音乐家张福兴所创立的乐团,该团于1923年5月成立。在日本海军军乐长村上宗海之协助下,张福兴召集了台北师范学校、台北医专和社会爱好人士,约有四、五十人,组织成立管弦乐团,取名“玲珑会”,为台湾第一个具规模的西式管弦乐团。同年年底,张福兴并担任台北“永乐座”洋乐队指导。“玲珑会”管弦乐团开风气之先,带动了台湾演奏管弦乐会风潮,对台湾省交响乐团之建立有相当的触媒作用。

(二)有忠管弦乐团:由屏东籍音乐家郑有忠所创立。郑有忠出身富裕家庭,擅于演奏各种中西乐器。曾于1933年、1939年两度负笈日本深造音乐,分别肄业于中央音乐学校、帝国高等音乐学院。留日期间,曾随俄籍名师小野安娜学习小提琴、日籍留法作曲家管原明朗研习作曲。郑有忠先于1924年成立“海丰吹奏乐团”,再于1926年成立“屏东音乐同好会管弦乐团”、1931年成立“吾等音乐爱好管弦乐团”。“吾等音乐爱好管弦乐团”则于1935年改称为“有忠管弦乐团”。蔡继琨来台创办交响乐团时,郑有忠带领其乐团黄石头、严东波、黄鹤松…等14位团员北上报考,获全数录取,其本人并担任乐团首席,为蔡继琨视为得力助手。由此可见,有忠管弦乐团对台湾省交响乐团之直接贡献。郑有忠离开省交之后,有忠管弦乐团仍持续活动。直至1982年郑有忠去世,有忠管弦乐团乃成绝响。

(三)永乐管弦乐团:创办人王云峰早年曾随日本海军乐队一等乐师岩田好之助学习,岩田氏并推荐其赴日留学,进入东京神保音乐学院,随饭岛一郎学习管弦乐。1915年返台后,进入电影馆担任无声电影辩士兼音乐伴奏,另与音乐同好萧光明等二十余人成立“稻江音乐会”;再于1933年成立“永乐管弦乐团”,经常活动的团员有十七、八

位。团员中之叶再地、叶得财、萧光明皆是台湾省交响乐团创团团员。王云峰亦擅于创作台语流行歌曲,《补破网》即是其名作。王云峰一门数杰,其长女王丽仙曾任台湾省交响乐团小提琴手、女婿薛耀武曾任台湾省交响乐团竖笛手、孙女吴贵美亦曾担任省交响乐团竖笛手、孙女婿陈澄雄则系该团前团长兼指挥。于此可见王云峰与台湾省交响乐团渊源深厚之一斑。

(四)台北音乐会室内管弦乐团:由王锡奇创办。王锡奇擅吹小喇叭、长笛,1931 年赴日留学,进入神户音乐学院深造,曾担任"神户音乐会"管乐队副指挥。1935 年返台,任职于台湾广播电台音乐课,担任管乐队副指挥,并兼任台湾文化教育局"台北音乐会"管乐队指挥,每周末在台北新公园举行露天音乐会。1945 年台湾光复,"台北音乐会"奉令解散,王锡奇再召集该乐队队员 25 人,自组"室内管弦乐团",后并入台湾省交响乐团。1949 年蔡继琨离台赴菲后,由王锡奇接任团长兼指挥,1967 年调任台湾省教育厅督学。1973 年因心脏病发猝逝。

(五)兴亚管弦乐团:由吴成家创办。吴成家出身台北桥头望族,自幼在其爱好音乐的父亲吴木之熏陶下,亦擅长乐器演奏。后赴日就读于日本大学文学部,并师事作曲家古贺政男。大学毕业后进入日本古伦美亚唱片公司担任专属歌手,艺名为"八十岛熏"。1935 年返台再进入台湾古伦美亚唱片公司服务,除担任歌手外,并写作流行歌曲。吴成家曾担任台湾总督府"皇民奉公会"管弦乐团指挥。光复后其乐团团员为谋生计,部分担任"Si - Sol - Mi"乐队队员,为丧礼演奏音乐;部分则转入娱乐场所担任伴奏乐队乐师。吴成家深恐这些乐手演奏技巧退步,乃找回部分团员,成立"兴亚管弦乐团",隶属于"台湾音乐公会",团址设在台湾茶商公会五楼。台北市长吴三连在听过该团的公开演奏会后深受感动,出面补助乐团经费,隶属台北市政府,改称"台北市交响乐团"。1945 年 9 月底,蔡继琨奉派来台后,为创办交响乐团乃透过台湾乐界人士四处觅才。经由台湾友人之安排,蔡继琨于延平北路兴亚管弦乐团团址聆听该团之演奏,大为赞赏,乃将该团纳入行将创立的官方交响乐团内,吴成家并将兴亚管弦乐团之乐谱、乐器一并交给蔡继琨。由此可见,吴成家的无私促成了台湾省交响乐团

的成立。关于此事,蔡继琨始终念念不忘。

五、战后初期的台湾省交响乐团

1945年8月15日,日本方面宣布投降,太平洋战争结束,台湾光复,国民政府任命陈仪为“台湾省行政长官兼警备总司令”。时在重庆的蔡继琨奉老长官陈仪之派,来台接收日方之军乐器材,准备成立军乐队、交响乐团以及音乐学院。日治时期,日本殖民政府当局未在台湾设置专业、编制够标准的交响乐团和专业、大专级的音乐专门学校,因此众多台湾乐界人士对于蔡继琨的来台相当期待。

1945年9月底,蔡继琨由重庆飞抵台湾,准备执行上级所赋予之任务。在留日台湾友人高慈美(与蔡继琨在帝国高等音乐学院同学)、林秋锦、吕泉生等之安排下,四处拜访本地音乐家,寻求奥援并觅求交响乐团演奏长才。当时活跃在台湾民间的管弦乐团,主其事者如郑有忠、王云峰、王锡奇、吴成家等人皆具留日身份,与蔡继琨之沟通无碍,双方之间很自然地能合作无间。

根据台湾省警备总司令部交响乐团招训团员办法,交响乐团团员获录用后由团方提供膳宿、服装、乐器(小、中提琴除外及乐谱);每位团员皆具有军职身份,以位阶发饷;按照演奏技能之等级分别授与“军乐上士”、“军乐准佐”、“一、二、三等军乐佐”,技能特殊优异者更破格擢用,授与“二、三等军乐正”。组织严明、体制健全的工作单位,在战后百废待举的台湾社会中是不易见到的,其工作之吸引人于此可见。何况台湾民间向来视音乐为雕虫小技、消遣品,现在竟成为可以生财的工作,且是一项“头路”(职业),台湾民间各管弦乐团之团员乃趋之若鹜。无怪乎乐团招考通告刊登后,无数民间乐团的各路英雄好汉纷至沓来,甚至出现整团带枪投靠的现象,如有忠管弦乐团有十四人加入、兴亚管弦乐团整团被纳编进去。

在万事俱备及各方人士殷盼下,台湾省警备总司令部交响乐团于1945年12月1日如期成立。在1940年代后期,全中国仅有三大交响乐团鼎足而立,台湾省交响乐团便是其中之一,且是唯一由省级政府主办的,另外两团是上海市政府交响乐团以及南京中华音乐剧团管弦

乐队。台湾省警备司令部交响乐团成立之后即设3个团队：管弦乐队、军乐队以及合唱团，总人数近200人，规模之大曾被誉为远东之冠。管弦乐队采取三管编制。以该团于1946年4月5日音乐节音乐会节目单上所示，编制为：第一小提琴13人、第二小提琴11人、中提琴5人、大提琴5人、低音提琴4人、次中音萨克斯管3人、中音萨克斯管2人、巴松管2人、竖笛5人、长笛3人、短笛1人、第一小喇叭2人、第二小喇叭3人、伸缩喇叭4人、法国号3人、双簧管及英国管2人、低音喇叭2人、定音鼓1人、小鼓1人、钢琴1人，编制相当完整。在既有民间管弦乐好手之助阵下，成立仅半月之余，台湾省警备总司令部交响乐团即举行第一次公开演奏会，演出Schubert的军队进行曲（Military March）、Suppé的轻骑兵（Light Cavalry）、Strauss的多瑙河圆舞曲（Blue Danube）、Bizet的卡门（Carmen）选曲。该团初试啼声即一鸣惊人，其团员素质之良好、基础之扎实显然可见。曾有记者对当时台湾省警备总司令部交响乐团做如下的描述：

> 对于台湾，我们曾经这样判断过：在日人的统治下，一般人只能投向工业或艺术的爱好去，那里一定有着众多的音乐工作者。…
>
> 这乐团包括了3个乐队：管弦乐队、军乐队和合唱队，共有团员190人，像这样的庞大组织，在国内尚是仅有的一个。
>
> 团员的成份，占了三分之一是日本音乐学校的学员，在技术上是整齐的。除了几件笨重的乐曲，我曾读过几个人的创作，显然的受到日本的影响很大。狭窄、浮面。也有许多是参照中国风创作的，但也非常简单。[①]

从上述的报导文字中，可以窥见这个当时远东首屈一指的乐团受日本方面影响之深刻。尤其三分之一的团员曾留学日本研习音乐，而

① 记者：《介绍台湾省警备总司令部交响乐团》，《第一号音乐节演奏特辑》，台湾省警备总司令部交响乐团编，1946年4月5日。

其他未曾留学者部分则系留日音乐家的门生或在台受过日本教育者，由团员之音乐学习背景可见该团与日本乐界的渊源。

该团掌舵者蔡继琨出身帝国高等音乐学院，曾随铃木镇一、Rosenstock 专研指挥，日本乐团之特质亦明显可在该团发现。如另一篇有关《介绍省交响乐团》之报导所述：

> 在右边几间比较整齐的红砖房屋，是合唱练习室、乐器室、乐器修理室和编译室，他们都很爱护乐器，并且照顾得很谨慎，也陈列得很井井有条，一点儿也不紊乱，甚至于书谱唱片也都编妥了号码和目录。…
>
> 钟声响亮，蔡团长的练习时间又到了，我便趁机参观练习演奏的情形，走上了大殿，团员们各提夹着不同的乐器，各就各位，严肃而有规律，蔡团长向各位指明练习英雄交响曲，团员们各自将谱翻好，然后调准音律，指挥棍刚举起来时，百余只眼眼奕奕有力地汇聚在棍上，棍子一挥动，乐音从棍尖上一声声传递出去，大家聚精会神的，一点也不苟且，一点也不松弛。[①]

综上观之，在具有充分日本背景的团长带领下之乐团所呈现的日式乐团风格乃系：纪律严明、认真执着、井然有序。

在蔡继琨之规划下，省交响乐团每个月有四天的定期演奏会，每星期有两次的露天演奏会。如此频繁的演出活动培养了不少忠实观众，而此种演出模式亦有迹可循。正如前文所述，日本交响乐协会在成团之后为培养固定听众，而有预约音乐会之举措，省交举办定期演奏会显然系依循日本交响乐团之演出模式而进行的。

1946 年 3 月，台湾省警备总司令部交响乐团奉令改隶行政长官公署，而改称“台湾省行政长官公署交响乐团”；1947 年 5 月，台湾省政府成立，交响乐团再改称为“台湾省政府交响乐团”；1948 年 3 月，台湾省方不愿负担交响乐团庞大的经费，乃又改隶“台湾省艺术建设协

---

① 黛雁：《介绍省交响乐团》，《台湾新生报》，1947 年 7 月 4 日。

会”。无论经过多少次更迭，在蔡继琨之坚持下，台湾省交响乐团始终维持一定的品质。甚至在 1949 年 5 月蔡继琨离团之后，此种特质仍为后继者维持，而蔡继琨主持下之乐团规范与经营方针直至今天继续为已改制之“国立台湾交响乐团”所遵循。

结语

自 19 世纪末明治维新时期，日本开始引进西洋音乐。在学校音乐教育之大力推动下，西洋音乐迅速在日本社会普及开展。第一次世界大战之后，欧洲著名音乐家为逃避战祸，纷纷至日本访问、教学，促使日本在西洋音乐方面，呈现空前未有的进步。山田耕筰、近卫秀磨等留欧归来的指挥家，更组织交响乐团，对于新曲的创作与演奏，起了极大的示范与鼓励作用。张福兴、蔡继琨、郑有忠、吴成家、王锡奇、王云峰…等华籍音乐家即在此种浓厚的西乐氛围中留学日本研习音乐，并深刻感受到在“日本管弦乐运动”推动下的交响乐演奏之魅力。

1945 年 9 月底，蔡继琨奉派来台推展现代音乐事业，创办交响乐团。台湾民间自张福兴创立“玲珑会”管弦乐团之后，继有郑有忠的“有忠管弦乐团”、王云峰的“永乐管弦乐团”、王锡奇的“台北音乐会室内管弦乐团”和吴成家的“兴亚管弦乐团”等演奏团体热烈推展管弦乐。在这些由留日音乐家所组织之私人乐团的扎实基础上，蔡继琨终能在短短两个月内完成交响乐团的筹备工作，正式于 1945 年 12 月 1 日成立台湾第一个职业交响乐团——“台湾省警备司令部交响乐团”。

交响乐能表现庞大的题材、丰富的感情、深广的思想和哲理。在蔡继琨日式风格之管理下，台湾省交响乐团显得纪律严明、认真执着、井然有序。成团之初期，省交每场演奏会听众爆满，显示其优美的音乐颇能填补、充实光复初期劫后余生之台湾民众空虚的心灵，台湾社会乃视省交响乐团为“省宝”。

综上所述，在“日本交响乐协会”、“新交响乐团”之影响下所发展的台湾交响乐团，曾获得台湾留日音乐家之全力支持与灌溉耕耘，而得以茁壮成长，并相当程度地反映日式交响乐团风格。现阶段，在省

交的基础之上,台湾官方设立之职业交响乐团再发展出"国家交响乐团"(NSO)、"台北市立交响乐团"、"高雄市实验交响乐团"等多个素质颇佳的乐团。细观每个交响乐团之组织章程、规模与编制、演出方式无不依循台湾省交响乐团之既有模式。准此,可见在留日音乐家努力之下所成立的台湾省交响乐团(现国立台湾交响乐团)对于台湾交响乐发展之贡献,亦可见台湾交响乐团与日本乐界之渊源。

参考文献

1. 王云峰:《电影.唱片.民间音乐》,《台北文物》,4卷2期,1955年8月,第79页。
2. 三善清达着、胡应坚译;《日本早期的独奏家与歌唱家》,《音乐编译参考》,第2辑,上海音乐学院,1993年7月,第47~53页。
3. 中村洪介着、胡应坚译;《日本早期的管弦乐队》,《音乐编译参考》,第2辑,上海音乐学院,1993年7月,第54~59页。
4. 申学庸:《省立交响乐团成立五十年感想》,《省交乐讯》,48期,1995年12月,第9~10页。
5. 田野:《夏天最后之玫瑰-忆原"台湾交响乐团"》,《台声杂志》,1987年第1期,第26~28页。
6. 台湾省警备总司令部交响乐团编:《台湾省警备总司令部交响乐团合唱队资料照片》,《音乐通讯》第一号:音乐节演奏特辑,台湾省警备总司令部交响团,1946年。
7. 沈嫄璋:《浸沉在音响的海里-听交响乐团演唱第九交响乐》,《台湾新生报》,1947年8月6日。
8. 李志传:《谈台湾音乐的发展-乐界五十年的回忆》,《台北文献》,直字第19、20期合刊,1972年6月,第1~13页。
9. 吕泉生:《合唱在台湾(三)》,《今日生活》,158期,1979年11月,第26~27页。
10. 佚名:《音乐在呼唤-记本次交响乐团演奏会》,《台湾新生报》,1949年5月13日。
11. 林惺岳:《台湾美术运动史》,《雄狮美术》,176期,1985年10月,第103~117页。
12. 邱诗珊:《台湾省交响乐团与台湾文化协进会在战后初期(1945~1949)音乐之角色》,国立台湾大学音乐学研究所硕士论文,2001年6月。
13. 邱诗珊:《战后初期(1945~1949)报纸中的音乐史料-以台湾省交响乐团音乐会信息为例》,2001年12月23日发表,未出版。
14. 徐丽纱:《师范教育体系对台湾早期西式音乐发展之贡献》,《台中师院学报》,12

期,国立台中师范学院,1998 年 6 月,第 575 ~ 598 页。
15. 徐丽纱:《百年来台湾小学音乐师资培育制度之回顾与思考》,《音乐研究学报》,7 期,国立台湾师范大学音乐研究所,1998 年 6 月,第 131 ~ 152 页。
16. 徐丽纱、邱宜玲、马上云:《台中市音乐发展史》上、下册,台中市立文化中心,2000 年 2 月。
17. 徐丽纱:《艺德双馨:蔡继琨》,时报文化出版公司,2002 年 12 月。
18. 许常惠:《我与省交响乐团》,《省交卅周年团庆特刊》,1975 年 12 月 1 日,第 53 页。
19. 许常惠:《台湾音乐史初稿》,全音乐谱出版社,1991 年 9 月。
20. 许常惠:《西洋音乐的传入与亚洲现代音乐的发展》《音乐史论述稿(一)》,全音乐谱出版社,1994 年,第 62 ~ 90 页。
21. 许勇三:《西方交响音乐发展纲要》,人民音乐出版社,1992 年。
22. 陈美玲:《郑有忠的音乐世界》,屏东县立文化中心,1997 年 6 月。
23. 陈郁秀、孙芝君:《张福兴—近代台湾第一位音乐家》,时报文化出版公司,2000 年 3 月。
24. 雷石榆:《交响乐,音响之最伟大的描写 - 台湾交响乐团第六次演奏有感》,《中华日报》,1946 年 10 月 26 日。
25. 邓汉锦:《回顾卅年》,《台湾省政府教育厅交响乐团卅周年团庆特刊》,台湾省政府教育厅交响乐团,1975 年。
26. 蔡继琨:《省交五十年回顾》,《省交乐讯》,48 期,1995 年 12 月,第 7 ~ 8 页。
27. 刘敏光:《台湾音乐运动概略》,《台北文物》,4 卷 2 期,1955 年 8 月,第 1 ~ 7 页。
28. 刘欣欣、刘学清:《哈尔滨西洋音乐史》,人民音乐出版社,2002 年 4 月。
29. 薛宗明:《早期台湾管弦乐队的发轫(上)》,《省交乐讯》,70 期,1997 年 10 月 1 日,第 15 ~ 19 页。
30. 薛宗明:《早期台湾管弦乐队的发轫(下)》,《省交乐讯》,71 期,1997 年 10 月 1 日,第 11 ~ 15 页。
31. 薛宗明:《台湾音乐史纲》,高雄市国乐团,2000 年 12 月。
32. 黛雁:《介绍省交响乐团》,《台湾新生报》,1947 年 7 月 4 日。
33. 秋山龙英:《日本の洋乐百年史》,第一法规出版株式会社,1966 年。(日文本)
34. 山住正己:《唱歌教育成立过程の研究》,东京大学出版会,1967 年。(日文本)
35. 崛内敬三:《音乐明治百年史》,音乐之友社,1968 年。(日文本)
36. 上原一马:《日本音乐教育文化史》,音乐之友社,1988 年。(日文本)
37. Joseph Rosenstock 著、中村洪介译:《音乐はわガ生命:ローゼンストック回想录》,1980 年。(日文本)

38. 佐藤彻夫编:《有马大五郎书志》,国立音乐大学附属图书馆,1987年。(日文本)

论文提要(論文要旨)

日本の影響のもとにある台湾交響楽団:1920年~1950年を中心とする研究

一九四五年十二月一日、日本に留学したことがある音楽家の蔡継琨先生によって台湾省警備総司令部交響楽団(後文に「台湾省交響楽団」と称する)は創立された。この楽団は、日本に留学したことがある張福興(1888~1945)、王雲峰(1896~1969)、鄭有忠(1906~1982)、王锡奇(1907~1973)および呉成家(1916~1981)らの台湾の音楽家たちが戦前創立した私立楽団をもとに作られたのである。音楽家は日本に留学した体験を持っていたため、台湾交響楽団は組織構造にしろ公演活動にしろ曲目にしろ、さまざまな方面においては多少日系交響楽団のモデルに深く影響された。

日本において交響楽団が初めて登場したのは一九二〇年代である。最初に成立したのは一九二三年の「日本交響楽協会」でありしばらくして新交響楽団(今日の「NHK交響楽団」)に改称された? 日本交響楽団の成立は近衛秀麿、山田耕作、有馬大五郎らの努力の賜物である。その上ローゼンストックJOSEPH ROSENSTOCKというオーストラリア人の努力によって日本交響楽団は優れた成果を収めた。台湾省交響楽団の創立者である蔡継琨は、日本帝国音楽学校に留学していた時、ROSENSTOCKの指導のもとで指揮について勉強して? 深く影響されたのである。

本文は序文と後書きのほか、次の通り五つの部分に分けることができる。二十世紀前半の1920~1950年代を中心に台湾交響楽団と

日本の関係について研究してみようと思う。

一、日本における西洋音楽の始まりおよび発展

二、日本交響楽団の誕生および発展

三、二十世紀前半、日本で留学していた中国人の音楽家

四、第二次世界大戦中の台湾および日本の交響楽団の状況

五、戦後初期の台湾交響楽団の発展状況および日本との関係

从台湾流行音乐中的演歌化现象看政治对文化迁移的影响

徐乐娜

演歌原是日本第一执政党为宣传其政治主张及方针政策而形成的一种歌谣曲。30年代，由甲贺正雄确立其基本风格；二次世界大战期间和战后重建中，演歌带给日本整整两代人以慰藉、鼓舞与希望，对日本社会的稳定有着不可忽视的作用。可以说，演歌是在特定历史背景下产生的振兴日本、树立日本大帝国形象的一种特殊的精神产物。

上个世纪20年代开始，日本对台湾地区长期的殖民统治把演歌带到了台湾。最初，当地的居民被动地接受了演歌的曲调，渐渐地，有人用演歌的曲调重新填上台语歌词，创造出所谓的“混血歌曲”，并在当地广泛流传，这些歌曲在台湾光复之后仍在当地的流行歌曲中占有很大比例。70年代以来，以邓丽君为代表的一大批流行歌手，翻唱了大量的日本演歌，其演唱及表演风格也为台湾流行音乐的风格定下了一种基调，成为日后台湾流行音乐的参照之一；除此以外，许多流行歌曲虽不是直接从日本演歌翻唱过来，但其曲调也带有演歌的风格，一些歌手的舞台表演、演唱风格等等，也都或多或少的带有演歌的痕迹。而这些歌曲在当地，甚至在香港和大陆也深受欢迎。

针对以上这些问题，本文试图从两个方面进行分析：演歌在日本

的产生与发展以及演歌在日本社会中的特殊意义；台湾流行音乐中演歌化现象产生的过程、实例以及原因。

一、演歌在日本的发展历史与现状

1. 演歌产生的历史背景

演歌(Enka)是日本本土歌谣曲的一个分支。1874年，日本第一个政党成立，呼吁全国议会直接选举的呼声越来越强烈，向来被禁止公开演讲的政治家们，用写作诗歌的方式表达他们的见解。歌唱者走街串巷，出售这些歌曲，这便是日本本土歌谣的起源。之后，这些歌唱者也逐渐从街头政治鼓动家演变为领取报酬的专业演唱家，而Enka也由此得名("En"是指"act:表演";"Ka"是指"song:歌曲")，在无线电和照相机普及之前，这些演唱者也是宣传音乐创作歌曲的主要媒介；在19世纪末20世纪初，日本的通俗音乐歌手大多接受过西方古典音乐教育，他们演唱的歌曲与原来的传统民间歌谣之间有了明显的区别，到第二次世界大战以前，这两股音乐势力开始融合并产生一种新的通俗歌曲风格，这便是今天的演歌。

在历经昭和时期60多年的发展中，产生了一些重要的演歌作曲大家:30年代，由于日本著名的流行音乐作曲家甲贺正雄Masao Koga的大量创作歌曲，演歌的基本风格被确立；古贺政男不拘泥于传统三味线的伴奏，将吉他等西方乐器引入演歌中，让演歌注入新的生命风格，吉他音乐感受的丰富性非但没有削减演歌固有的传统、婉约、哀愁、含蓄、抒情之风，反而透过吉他钢弦和尼龙弦音质差异的交错使用，让演歌风格更富有多元性，使之成为日本演歌中不可缺少的一部分，由市川昭介作曲、齐藤恒夫作词、都春美演唱的《大阪秋雨》，便是这类演歌中的经典之作；之后，日本演歌电子琴与吉他的交替伴奏也让演歌获得了不同的音乐感受；二次世界大战以后，加藤和枝在1949年正式以美空云雀(美空ひばり)为艺名踏入演艺界，1952年以《リンゴ追分》一曲而声名大噪；60年代，演歌开始越来越盛行；北岛三郎于1962年以《ブンガチャ节》出道，森进一于1966年以《女のためいき》一炮而红；70年代，Keiko Fuji代表着新一代青年，卷入了演歌浪潮中，

近代·社会

演歌也一度成为日本流行音乐的主流。随着整个社会已经逐步走向了富裕和幸福，一些青年人已不能体会上一辈人的宿命心理，也不再喜欢演歌的悲凉音调，于是演歌在保持其民族风格与传统气质的基础上不断变化，以迎合新的文化环境：运用西方的功能和声，采用西洋乐器（如钢琴、架子鼓等）伴奏，甚至还加入了电声和欧美流行乐节奏（比如雷盖、恰恰）等现代因素；在表演形式上，演唱者也不再只穿着和服，华丽的西式礼服也长见于舞台，合唱、伴舞、激光灯等等其他的视觉听觉效果都调动起来，以满足现代人的感官需要。2002年红白歌合战中，小林幸子华丽的服装、多彩并不断变化的激光灯和极具气息的舞台布景就与传统的演歌表演有很大的不同；天童芳美的演唱现场，身穿一件纯白的洋装、背上还饰有一对翅膀，深厚有一群青年为之伴舞，乐队也与她一起同坐于舞台上，是舞台气氛十分的热闹，与传统演歌的深沉、忧郁的气氛区别。而在当代一线女演歌歌手包括老牌歌手都春美、石川小百合、小林幸子和五大演歌美女：藤彩子、伍代夏子、香西薰、长山洋子、坂本冬美，以及实力唱将天童芳美、川中美幸、中村美津。

2. 演歌的音乐特征与主要内容

传统的演歌旋律大部分由五声音阶构成，以小调为主，速度较为舒缓；音调往往强调第四、七音，旋律进行大多都是围绕四、七音作回旋进行。此外，三音也是演歌中较为突出的音，很多演歌都由三音开始，乐曲进行中间，常常都有三音之间从低到高的八度大跳，且中间往往以休止符停顿以突出和强调高八度的三音；演歌的节拍，以4/4拍居多；节奏方面，演歌往往都通过休止符、连线、或者后附点等手法造成切分的效果来回避正常的强拍或强位，使节拍重音灵活多变，从而配合歌词重音与韵律节奏的强调突出。

在演唱方法上，歌者比较注意“吟”、“韵”二字。在演唱延长音时，演唱者常采取突强突弱或渐强及夸张的颤音（vibrato）效果，使曲调的抑扬顿挫更为鲜明，从而加强歌曲内在的韧性和张力，以体现出曲子的韵味；在咬字方面，演唱者往往对齿音、吐音等予以夸张，旋律跨度较大的地方一般运用真假嗓音直接交替，甚至跨度较大的装饰音

也会频繁交替真假嗓音，从而使旋律线产生鲜明的棱角，更加突出日本语言中所蕴含的节奏与律动。此外，演唱者大多身着日本和服进行表演，这使演歌更具有浓厚的日本民族气质。在2002年红白歌合战中，川中美幸的演唱就属于这种传统的演歌表演。今天，为了适应当今人们的审美习惯，演唱者往往在旋律跨度较大的地方运用滑音来避免传统唱法产生的棱角感，延长音的颤音效果也稍稍有所内敛，使曲调更为圆滑。比如2002年红白歌合战中，川中美幸的演唱：首先在演歌的曲调上，流行化的趋向就很明显，在长音、大跳、强弱处理等方面，演唱者已不再刻意地夸张，而是更偏向于自然，听上去不如传统演歌给人传达的那种抑郁之感。

从内容上看，演歌涉及的题材有男女感情、亲情、思乡及咏物等等，常常表达生活中哀怨、伤感的一面：比如无法抚平的心灵创伤，被情人所抛弃，沉浸在美好回忆中悄然泪下等。歌词中的主人公总是失恋的妇人，幸福地忍受着命运带给她的痛苦；或者是失去了亲人和朋友，在黑暗中舔舐孤独带给他的伤口。例如小林幸子演唱的《雪泣夜》：

> 传达包容着暖意、被蓝色浸染的港口城市，积聚着许多的泪水把泪隐去，把酒看着窗外吹雪的日本海。仍旧是今，你没有来，这重要的时刻已被冻结啊。为了孤寝的夜，这时间能感觉得到的只有酒。你，你到了何处？我不知道啊！一定是曾说过的话，使我又在今天深夜里流泪。泪水颗颗如玻璃般坠落，爱恋的夜晚是肌肤伴着肌肤拥抱着睡去。雪啊，雪啊，带着疑惑打开窗看着。又是今天，在你梦中哭泣，弄湿了枕头。

除此之外，川中美幸的《贵船之宿》、石川小百合的《越过天城》也是典型的例子（参见附录1）。

3. 演歌的特殊意义

正是由于这些悲伤的情节，使得那些经历过二战，亲身体验过战争带来的深重影响的人们对演歌情有独衷。他们在演歌中能体会自

己的心灵感受,能找到给自己的精神安慰,能看到对将来的希望。不错,这没有丝毫的夸张,在战后日本最困难的年代里,演歌的的确确给了整整两代人以慰藉、鼓舞与希望,对日本社会的稳定有着不可忽视的作用。被日本人公认为"演歌女王"的美空云雀 Misora Hibari 曾被日本政府授予国民荣誉奖便是一个很好的例证。美空云雀被称为"日本国宝不死鸟",其演唱生涯长达四十余年,她厚实无懈可击的唱功和日本人认定的美貌,为日本战后低迷的民心士气注入一股抚慰心灵的药剂,这同时造就了美空云雀历史性的地位:她以大姐的身分连续 10 年在"红白歌合战"第 14 至 23 红白对抗赛中担任最后压轴主唱。她死后京都仍有"美空云雀纪念馆",电视中有美空云雀杯的歌唱比赛及不时重播她演唱会的影带。这些都是美空云雀在日本国民中不可动摇的地位的见证。美空云雀的魅力融于演歌的魅力,那些 40 岁以上的中老年人虽然不再过着艰苦贫穷的生活,却依然不会忘记当年的磨难,不会忘记演歌给予他们的精神力量。他们聆听演歌,不仅是他们对那熟悉的曲调、亲切的面容的怀念,更是对自己往事的怀念,对自己的感情的重温。演歌永远都是他们的精神寄托,永远都是他们生活中的一部分,忠实地表达了他们的情感世界。正如北岛三郎曾经很自豪地说过:"荷兰人有世所周知的荷兰民谣,美国人有代表美国精神的乡村歌曲,日本人则有演歌。"①

今天,演歌仍是一部分日本人生活中的一部分:在日本,许多中年职员下班后都不是直接回家,而是与同事或者朋友一起去卡拉 OK 唱歌,演歌是点唱歌曲中很重要的一种;另外,还有一些人选择到小酒吧中,谈心或者谈业务,演歌也是这些场合很重要的背景音乐。于是演歌在今天也成了伴随日本人工作、休闲的一种方式。

演歌最初是作为日本政党以及政客们用以宣传选举及政治主张的传播工具,其政治性极强;之后,因为二战的影响,使演歌成为了安抚国民、告慰国民的精神支柱;战后,在日本的重建中,演歌又成为宣扬大日帝国、鼓吹日本强盛的载体;到今天,演歌仍然作为一种特殊的

① 摘自 http://home.pchome.com.tw/mysite/hikosyn/

音乐形式伴随着日本人的生活，在日本国民的心目中，演歌不同于一般的流行音乐，而是代表着一种民族经历和民族精神。

二、台湾流行音乐中的演歌化

其实，演歌不仅是在日本有着很强的政治性和民族性，在二战期间，它也作为大日帝国的一种精神象征被带到了日本所属的殖民地台湾，并对当地的音乐产生了深远的影响。

1、台湾流行音乐中的演歌化过程

最早的台湾流行音乐主要是流传于民间的歌谣，其曲调的来源有戏曲、说唱、童谣等。然而，自 1895 年甲午战争后，台湾的流行音乐发生了改变。战争使台湾沦为日本的殖民地，台湾人民不仅在政治、经济方面受到日本人的高压政策与奴化方式，在音乐上也被强行实施日式音乐教育，这使台湾本土音乐遭受了极大的打击。1917 年，日本当局又因为台湾歌谣含有讽刺日本人的意味而颁令禁唱，因此当时流传于台湾社会的仅有歌仔戏一类的传统戏曲，除此以外便是包括演歌在内的日本歌谣曲[①]。虽然此时台湾群众是出于被动地接受日本演歌曲调，实际上却为以后演歌风格在台湾流行歌曲中日益渐涨的影响力埋下了伏笔。

台湾第一首流行歌曲《桃花泣血记》是当时的电影片商为了宣传影片，找詹天马和王云峰所创作的歌曲。此歌的迅速流行，让当时为了扩大唱片销路的日本企业家看准了这样的商机，开始计划大量制作台湾歌谣唱片，将原有的“飞鹰唱片公司”改名为“古伦美亚唱片公司”，把当时在台北永乐座放映的台湾歌谣陆续灌录成唱片，而且贩售成绩相当不错。此外，当时比较有名的还有“胜利唱片公司”（其中许多歌词由陈达儒所创作）、1938 年陈秋霖成立的“东亚唱片公司”等等。后来“古伦美亚唱片公司”又礼聘当时推展“台湾新文学运动”十分活跃的陈君玉主持文艺部门，并在他的策划下，招揽了许多颇具才气的词曲作家，如邓雨贤、李临秋、周添旺、苏桐、姚赞福等，他们创作

① 参见李蓓蓓：《台港澳史稿》，华东师范大学出版社，2003。

的作品中有很大一部分仍以演歌式曲调为主要风格,这些歌曲也由于当时各大唱片公司的大力推广而传遍台湾,为以后受演歌风格影响的台湾流行歌曲打下了群众基础。

1950年后,台湾的流行歌曲进入了混血歌曲①时期。这些歌曲在制作过程中,只需要进行填词工作,至于编曲、乐队等等一系列后期工作统统可以省略;而且,被改编的演歌歌曲大多都已在日本本土受到当地人的好评,所以,这些曲调被填上台语歌词之后一般也会被台湾群众所接受。毕竟,台湾人民在日据时期接受了长达五十年的日式教育之后,已逐渐习惯日本风格的音乐曲调,到了50、60年代,大约30、40岁以上,曾接受过日式教育的台湾人,大多由于语言的障碍,而听不懂国语歌,因此,并不排斥听日本风味的歌曲。如此一来,在战事刚刚结束,人们的生活仍很窘困,整个台湾的经济也仍然比较低迷的情况下,这种既能降低成本、又能减少滞销风险的混血歌曲自然就成了唱片公司的最爱,也由于唱片公司的宣传,成为当时台语歌曲的主流。

1960年后,国民政府推行国语政策,这对台语歌曲产生了极大的影响,台语歌曲在媒体上的播放次数受到限制(一天只准播两首台语歌),国语歌曲很快就成了大多数人的流行音乐。但是,在传唱国语歌的同时,台湾乐人仍然将混血歌曲的创作方式延续了下来,只是将原来的台语歌词改成了国语,这种方式也一直延续到今天。

另外,由于战后日本经济的迅速发展,日本成为亚洲的第一大国,无论是在经济、政治、军事、文化等各个方面都对台湾造成了很大影响。大量的日本歌碟、影碟随着日本电子产品一起流入台湾市场,KTV的歌单中仍保留着一定数量的演歌曲目,娱乐界的明星们也会在新年举行“红白歌会”,以此扩大自己在娱乐界的影响力。

2、台湾流行音乐中的演歌化实例

早在甲午战争之后的20年代初,日本演歌就被填上台语歌词在

① 混血歌曲是指由外国曲调(大多数为日本曲调)填加台语词所形成的歌曲。

台湾传唱开了，像《雨夜花》、《榕树下》都是当时家喻户晓的流行歌曲；到了30、40年代，“古伦美亚唱片公司”旗下的作曲家们也创作出了《望春风》、《月夜愁》、《春宵吟》、《满面春风》、《四季红》、《补破网》、《望你早归》、《港都夜雨》、《秋风夜雨》、《苦恋歌》等等以日本演歌风格为基调的脍炙人口的歌曲；50年代以后，混血歌曲如火如荼，《黄昏的故乡》(《故乡》)、《孤女的愿望》、《冷箱子》、《就皮箱的流浪儿》、《苦海女神龙》、《山顶的黑狗兄》等等都属于此类，甚至连官方所支持的国语流行歌曲，也产生很多以日本歌曲填上国语歌词的混血歌曲，如《女人心》(《女心呗》)、《愁之梦》(《支那夜》)、《只要你回来》(《北宿》)、《三朵花》(《港町十三番地》)、《人生的道路》(《人生》)、《失意的男儿》(《船头小呗》)等歌曲也迅速地在当地流传。

到70年代，邓丽君是台湾最具有演歌特质的歌星。在表演形式上，其服装、台风，伴奏乐队的组合形式与伴奏风格与现代的演歌比较相似；在演唱风格上，为了适应中国人的欣赏习惯，邓丽君将原来演歌的夸张颤音的处理稍加收敛，在有装饰音、大跳延音的地方，她也一般采用滑音来代替原来演歌中真假嗓音直接交替的处理方式，并将声音控制在喉内，并不完全放出来，这样既保持了原来演歌“吟”、“韵”的气质，又不如日本演歌夸张，更受中国人的喜爱。

邓丽君所演唱的歌曲大多是直接由日本演歌翻唱而来，比如《我和你》(千昌夫的《北国之春》)、《漫步人生路》(中岛みゆき的《ひとり上手》)、《人间》(中岛みゆき的《清流》)等等(参见附录2)，根据目前所能搜集到的曲目统计，邓丽君所演唱过的日本演歌(包括翻唱的以及未翻唱过的曲目)共有91首。

邓丽君的走红为演歌对近代台湾流行音乐的渗透铺了一条大道，她本人的演唱风格、舞台表演、演唱曲目的感情基调等等也成为日后许多台湾流行歌手的模仿对象，于是演歌这种音乐形式又以邓丽君为辐射点，更广地影响着近代的台湾流行音乐。

高胜美是一位很有代表性的台湾歌手，光就其音色就很有演歌的感觉，她的声音并不属于明亮的一类，但却很有张力，善于情感的表达。由于她独特的嗓音，唱片公司在她17岁陪好友试音时，选中了

她。在处理延长音时,高胜美常常是先收后放,并且伴有些许颤音,很有演歌的味道,在其代表歌曲中,《海鸥飞处彩云飞》、《哭沙》、《六个梦》、《望夫崖》、《在水一方》、《含羞草》等等都将这些唱腔特点都被充分地体现出来。1988 年 12 月,《说起了我的梦》专辑的出版,更是使高胜美的演唱风格流传得更广,并得到广大台湾人的喜爱,因此,她还赢得了“邓丽君第二”的荣誉。

到近代,被誉为“长春藤”的蔡琴也是台湾流行乐坛中一位十分特别的人物。其嗓音属于低沉、深厚而忧郁的女中音,以演唱舒缓、缠绵的情曲而擅长。《恰似你的温柔》、《不了情》、《新不了情》、《你的眼神》、《情人的眼泪》、《绿岛小夜曲》等都是其代表曲目。与前两位不同的是,蔡琴与演歌风格的相通并不在于演唱方法和技巧,而在于歌曲所表达的内容和意境,以及在舞台上演唱时的神情和带给观众的感觉。在舞台上,蔡琴从来都没有过多做秀性质的动作,她的服装、舞美也相当的朴素,真正吸引人的是她自始至终都倾心投入的歌声,在现在的台湾现场演唱会中,蔡琴一直都只做一件事,那便是唱歌,她能够给台下的歌迷们绝对的充实感和满足感,今天,将自身感情与歌曲内容溶合,完全凭靠出于真情的歌声而不依赖于做秀来打动观众的歌手,只怕只有蔡琴了,而这一点正是日本演歌手们最传统的表演方式。

今天,台湾流行歌坛中,仍有大量日本演歌翻唱歌曲的例子,而且深受歌迷们喜爱(参见附录 3)。80 年代日本歌《hands up》分别为包伟铭、比莉和周嘉丽翻唱成《夏日情怀》、《猜一猜》和《吉米很傻》;1992 年,滚石发行万芳《真情》专辑,及 1994 年发行李丽芬《就这样约定》专辑,其中分别有 3、4 首是日本歌曲的翻唱;1993 年,宝丽金发行张学友《吻别》专辑,其中有 8 首日本歌曲。另外,还有许多歌手的演唱风格和演歌十分相近,许茹云以吟柔为特征的“云式唱腔”、王菲真假声频繁交替的演唱风格等,都能透出一丝演歌味,江美琪在最近推出新专辑《悄悄话》中,改走抒情路线,优美的旋律以演歌式唱腔诠释,相当感人。此外,在台湾的男歌手中也不乏与北岛三郎、森进一相媲美的人物,姜育恒、费玉清、张国荣、钟镇涛等都是很好的例子。

除了歌曲的翻唱以外，还有一批歌手也曾亲身到日本接受过专门的训练。早在50年代以前，就有欧阳菲菲、翁倩玉、陈美龄等等歌手辟此先河，后来又有邓丽君的在日本的出名，当今台湾乐坛的人气女星林晓培17岁就以Shino为日本名字，只身到日本名古屋等地方的温泉度假饭店表演，并持续了四年，在这四年里，晓培专心学习各种歌曲的演唱，包括流行歌曲、民谣、演歌等，以应对各种点歌，为她今天的发展打下了很好的基础。

演歌对台湾流行音乐的影响是十分明显的，这可谓是台湾流行音乐中的演歌化现象。针对以上的诸多实例，可以将台湾流行音乐中的演歌化现象分为两个方面：一方面，体现于对日本演歌的直接翻唱，属于这一类的台湾流行歌曲的数量相当可观；另一方面，则是对于演歌的演唱风格、舞台表演以及曲调的模仿，这些例子在台湾流行音乐中可是举不胜举，而且一度成为台湾流行音乐的主流，即便在今天也仍然占有一定的市场。台湾流行音乐中的演歌化从最初由于政治原因使台湾民众被动接受；到50年代，混血歌曲的广泛流行；到60、70年代，发展成为台湾流行音乐的主题潮流；再到今天在风格各异的流行乐坛中仍能形成一定的气候群，可见其气势之宏大，影响之久远。

3、导致台湾流行音乐中演歌化现象的政治性原因

最初演歌的产生就带有一定的政治性因素，是当时日本政党及政治家们宣传其政治主张的一种途径和方式；在二战期间以及战后建设中，演歌对于日本国民的意义远远超过了一般意义上的娱乐、休闲、放松等等，而是给整整两代日本人带来了精神安慰和对日本未来的信心；直到今天，演歌在日本社会中的价值绝不仅仅是一种音乐种类，它的特殊意义在于，它曾一度是日本国民心目中，对大和民族、大日本帝国之信任的一种载体。

甲午战争后，日本对台湾实行殖民统治，演歌也被带到了台湾，要强调的是，演歌不仅仅是作为一种文化，更重要的是作为一种日本的民族精神和一种民族象征被传到了台湾，而这实际上也是文化殖民的具体体现。

在日据时期，台湾群众对于日本演歌在心理上其实是排斥的，这

是出于一种爱国主义以及对外族侵略的一种本能反应；一直到混血歌曲的产生，由于日本演歌的曲调被填上了自己本地的方言（即台语）后，其歌词内容大多都反映了日据时期或者战后台湾人民的艰苦生活、男女情感以及母子亲情等等，十分贴近当时台湾人的日常生活及精神状态，演歌本身的曲调才真正地被台湾群众从心理上接受。按照正常的逻辑，在台湾光复之后，台湾人民应该接受大陆音乐，摒弃这种带有殖民化色彩的演歌化歌曲，但是，事实却与之相反。虽然这其中经济因素是原因之一，但是，可能政治上的原因要大得多。当时国民政府在台湾推行国语的政策引起了当地群众，尤其是年老群众的不满，毕竟他们已经习惯了长期伴随他们生活的台语；更重要的是，当时国民政府对台湾民情的不重视，台湾光复后，国民党没有在台湾设省政府，而是设立的行政长官公署，行政长官独揽行政、立法、司法三权，还身兼省警备司令，这与日据时期的总督制没有一丝实质性的区别。在二·二八事件以后，国民党政府所表现出的冷漠以及政策上的专制使台湾人民对国民政府大失所望，人们甚至对光复前的生活产生怀旧心理，于是，他们开始潜意识地抵触国民政府带来的大陆文化，而将自己的情感倾注于从前流行的、也是一直熟悉的演歌化音乐。二·二八事件前一个月，《民报》曾刊出一篇《台湾人要归哪里去》的社论，文中指出：

> 因为台湾离开祖国51年，做了祖国的牺牲品，在日本主义的铁蹄下，所学习的日语歌，都是被强制的。试看光复初时，台胞们满悦之余，谁也厌说日语，至于日歌实无从而听。之后，由内地来的同胞，不肖多于贤达，而又站了优越的地位，一直台胞们大形失望，终至内外省人的感情隔膜，日趋深刻。于是反动的，缓和了对日本的恶感，不客气地说日语、唱日歌，这是台湾现在的实况。

由此可见，早在二·二八事件发生之前，台湾人民便有对于国民党统治方式的反感，而怀着“美好往日”的心态去唱日本歌曲；二·二八事件时，台湾群众更本能地以日本歌检视路人的身份，而被群众所

接受的电台，亦播放着日本军歌及激昂的日语战报，足见此时的起事群众，以将“日本歌曲”作为区别内、外省人的符码。此后，二·二八事件虽然在当局的强力镇压下，获得表面的平静，然而，屠杀的惨烈却令老一辈的台湾人，产生永难磨灭的悲情印记，导致他们对于包括“日本歌曲”在内的“日本文化”之认同程度加强，如此一来，这就可能是大量由日本演歌进行填词的混血歌曲风靡整个台湾，台湾的流行乐坛上刮起了一阵演歌化劲风的重要原因。

从上个世纪20年代就开始传唱于台湾岛的演歌化曲调，加上殖民统治时期日式教育的配合，潜移默化地对台湾人的音乐审美习惯产生了影响，台湾流行音乐中的演歌化现象也借着惯性一直延续到了今天，虽然不再像以前那样占据主导地位，但仍是台湾流行音乐中不容忽视的一派。

结　语

上个世纪，日本演歌作为一种文化被带到台湾，并对当地音乐产生影响，形成了台湾流行音乐中的演歌化现象，这一文化变迁现象可被视为政治力量导致音乐文化变迁的例证，其产生的直接原因，应归于上个世纪日本对台湾的殖民统治，政治上的殖民化导致了经济、文化、艺术、教育等一系列的殖民化，使得演歌作为一种日本帝国的音乐文化强加于台湾人的音乐文化生活中；然而，当政治上的殖民统治随着台湾光复而结束的同时，经济、文化上的殖民化并没有一起消失，台湾人民虽然在政治上摆脱了日本帝国的殖民统治，却未能彻底地挣脱文化上的殖民，直到光复后近半个世纪的今天，台湾流行乐坛上仍然保留着的演歌化风格便是最好的例证。要特别强调的是，文化殖民虽然与政治殖民同时开始，却并不会同时结束，事实上，文化殖民效应要远远比政治殖民来得长久。殖民统治在文化等方面对台湾造成的影响却远不能用日本对台湾的殖民统治的年限为标准，一直延续至今的台湾流行音乐中的演歌化现象正有利说明了在政治上的殖民统治之后，文化殖民仍将继续，并且这种文化殖民还将长期存在。

【附录1】

川中美幸《贵船之宿》

在你的船夜宿，第一次被恋情所包容，不觉得这样结合很有缘吗？冰冷的雨水流入河川，沸腾的心无法抗拒。京都北山阵雨连连，多么的悲哀。我在你的船夜宿，不管何处，无论明天如曲折的树根，风吹打着，不再增添一丝爱意。落下点点红色的椿花。京都朝雾，也如梦一般朦胧。我在你的船夜宿……

石川小百合《越过天城》

翻越天城山，什么时候能和你沉浸在阵阵花香中，谁付出了、给予了都不在乎，即便为你而死也好。泪水摇摇欲坠，依偎着你的肩膀。山也被点燃了，这般炙热，在熊熊的火焰里，与你一同翻越了天城山……

【附录2】

邓丽君演唱的演歌曲目

日文曲名	翻译名	中文曲名	原唱
空港	机场	情人的关怀	
手紙	书信	一封情书	
黄昏	黄昏	心路过黄昏	
傷心	伤心	午夜微风	
晚秋	晚秋	秋光	
抱擁	擁抱	爱慕	
娘心	少女心思	娘心	
愛人	情妇	爱人	
再会	再会	云深情也深	
旅人	旅客	我问我自己	
白夜		昨天今天	
慕情	慕情	情飘飘	

（续表）

日文曲名	翻译名	中文曲名	原唱
港町	海港小镇	丝丝小雨	
夜霧	夜雾	夜雾	
足摺岬	足摺岬	我了解你	
他人雨	路人之雨	雨不停心不定	
満ち潮	涨潮	是否	
襟裳岬	襟裳岬（日本地名）	襟裳岬	
雪化粧	白雪皑皑	冬之恋情	
今でも...	现在嘛...	天外天上天无涯	
北の旅	北方之旅	向日葵（粤）	石原裕次郎
とまり木		想把情人留	小林幸子
すきま風		我与秋风	
みちづれ	冬恋	山茶花	牧村三枝子
哀しくて		让花儿为你开	
つぐない	偿还	偿还	
香港の夜	香港之夜	香港之夜	
まごころ	真心实意	女人的勇气	
冬の階段	冬日的台阶	又见雪花	
恋は駄目	没有结果的恋情	前生有缘	
神戸です	那是神户	谢谢你常记得我	
こんな女	这样的女人	那句诺言	
さだめ川		命运之川	
台北の夜	台北之夜	情湖/梦情湖（?）	
東京夜景	东京夜景	今天欢乐明天梦	
夜の乗客	夜幕下的乘客	今夜想起你	
雨の慕情	雨中情思	雨中的	八代亜紀

（续表）

日文曲名	翻译名	中文曲名	原唱
西海岸から	来自西海岸	海风	
ひとり上手		漫步人生路	
春を待つ花		相见在明天	
ふたたびの		月夜诉情	
人待ち顔で		爱的使者	
真夏の果実	酷夏的果实	每天爱你多一些（张学友）	
愛の終着駅	爱的终点站	你在我梦里	
赤坂たそがれ		凝望	
アカシアの夢	洋槐（树）之梦	问自己	
雨にぬれた花		雨下的花朵	
海辺のホテル	海边旅店	使爱情更美丽	
思い出の余白		相爱如往昔	
女の生きがい	女人的生命	祈望	
暗くなるまで		黄昏里	
さよならの朝	离别之朝	夕阳问你在哪里	
ノスタルジア	乡愁	不著痕迹	
はぐれた小鳩	分散的小鸽子	相聚更甜蜜	
予期せぬ出来事		偶然的相遇	
白いアマリリス	白色的	爱的箴言（罗大佑 曲?）	
ジャスミン慕情	茉莉情思	像故事般温柔	
おやすみなさい		良夜	布施明
あなたと生きる	与你一起活	你装作不知道	
浪花節だよ人生は	浪花节般的人生	相思树（龙飘飘）	細川たかし等
あなたのすべてを	你的一切	往事如昨	

（续表）

日文曲名	翻译名	中文曲名	原唱
シクラメンのかほり		你我相伴左右	布施明
遠くから愛をこめて	远远地倾注爱意	情你别再找我	
一夜だけのスイング	只要一夜的摇摆	愿你来看我	
夜のフェリーボート	夜幕下的渡轮	你在我心中	
グッドナイト・コール	午夜电话	是你来的电话	
時の流れに身をまかせ	任时光飞逝	我只在乎你	
ふるさとはどこですか	何处是故乡	小村之恋	
ジェルソミーナの歩いた道	Gelsomina（意大利某电影女主角）的散步道	风儿雨儿	
今夜かしら明日かしら	今宵或明天	不论今宵或明天	
Good－bye My Love!	再见我的爱人	再见我的爱人	
Merry X'mas in Summer	夏日圣诞	夏日圣诞	
无中文版本的曲目			
香港～Hong Kong～	香港	——	
夕凪	风平浪静		
日本海	日本海		
道化師			
北の旅人	北方旅客		
水の星座	水的星座		
心もよう			
涙の条件	流泪的条件		

（续表）

日文曲名	翻译名	中文曲名	原唱
乱されて	迷乱		
港町絶唱	海港绝唱		
あなたの空	你的天空		
上海エレジー	上海挽歌		
悲しい自由	悲伤的自由		
カシオペア	Kassiopeia		
雨に濡れて			
別れの予感	别离的预感		
スキャンダル	绯闻		
愛の陽差し～アモーレミオ			
I Love You	我爱你——		

＊以上摘自http://cd-db.51.net/teresa/japansong.php,2003/6/6

【附录3】

张学友:《每天爱你多一些》(サザンオールスターズ:《真夏の果实》)
《望月》(サザンオールスタ:《月》)、《李香兰》(玉置浩二:《行かないで》)

苏永康:《其实我很担心》(サザンオールスターズD:《TSUNAMI》)

小虎队:《红蜻蜓》(长渊刚:《とんぼ》)

姜育恒:《跟往事干杯》(长渊刚:《乾杯》)

吴佩慈:《闪着泪光的决定》(冈本真夜:《Tomorrow》)

草　蜢:《Gala Gala Happy》(とんねるず:《がらがらヘビがやってくる》)

任贤齐:《伤心太平洋》(小林幸子:《幸せ》)

刘若英:《后来》(Kiroro:《未来へ》)

周华健：《让我欢喜让我忧》（Chage&Aska：《男と女》）、《花心》（喜纳昌吉：《花》）
陈慧娴：《飘雪》（原由子：《花咲く旅路》）
王　菲：《容易受伤的女人》（中島みゆき：《ルージュ》）、《人间》（中島みゆき：《清流》）
江美琪：《双手的温柔》（美空云雀：《蜿蜒的河川》）
＊以上下载自http：//aorland.51.net/

台湾ポップミュージックの演歌化現象から政治がカルチャー遷移への影響を見る

日本演歌は、元來日本第一与党がその政治主張及び方針政策を宣伝するため作り出した歌謠曲である。30年代に、甲賀正雄によって基本風格が確立され、二次世界大戦間と戦後の再建に、演歌が日本の二代ほどの人たちに慰め、勵ましや希望をもたらし、日本社会の安定に無視できない働きをかけた。演歌は特定の歴史背景に生まれた日本振興、日本大帝國イメージ樹立のための特殊的な精神産物だと言えるであろう。

前世紀20年代から、日本が台湾地区への長期的な植民統治によって、演歌が台湾にもたらされた。最初原住民は消極的に演歌の旋律を受け入れたが、その後だんだん演歌の旋律に台湾語の歌詞を改めて書き入れ、所謂“混血歌曲”を作り出した人が現れ、それが現地で広がり、台湾が回復された後も現地の流行歌曲の中で相當大きい比例を占めていた。70年代以來、鄧麗君を始め大群のポップ歌手が大量の日本演歌を歌い直し、その出演と風格が台湾ポップミュージ

ックの風格の基調を成し、その後台湾ポップミュージックの参照の一つになった。それに、多くの流行歌曲は直接日本演歌から作り直された物ではないが、その旋律に演歌の風格が見られ、一部の歌手の舞台演出や出演風格などには多かれ少なかれ演歌の跡を帯びていた。そういう歌曲は現地なし香港及び中国内地でも大変人気があった。色々な実例から見て、演歌が台湾ポップミュージックへの影響は両面に分けることができる:一つは、日本演歌を直接歌い直すことに現れ、この種の台湾流行歌曲の数が相当の量である;もう一つは、演歌の出演風格、舞台演出と旋律の真似をすることであり、こういう例は台湾ポップミュージックの中で数え切れないほどあり、一時は台湾ポップミュージックの主流になり、今日でも一定のシェアを保ちつつあり、台湾ポップミュージックの演歌化だと言えるだろう。

前世紀の日本が台湾への植民統治で、日本演歌は一種の文化として台湾に持ち込まれ、現地の音楽に影響し、台湾ポップミュージックの演歌化現象を形成させた。それで、台湾ポップミュージックの演歌化は政治力が音楽文化の変遷に導いた例証と見られる。しかし、台湾が回復されて半世紀後の今日に至るまでも、台湾ポップミュージックの中の演歌化勢力はまだ存在していること自身が、文化植民は政治植民と同時に始まったが、同時に終わることなく、実に文化植民効果が政治植民よりはるかに長く続けることを語っている。

以上の問題について、本論は:演歌が日本での発生と発展及び演歌が日本社会での特殊的な意義;台湾ポップミュージックの中での演歌化現象の発生過程、実例及び原因という両面から分析してみた。

乱されて	迷乱		
港町絶唱	海港绝唱		
あなたの空	你的天空		

(续表)

上海エレジー	上海挽歌		
悲しい自由	悲伤的自由		
カシオペア	Kassiopeia		
雨に濡れて			
別れの予感	别离的预感		
スキャンダル	绯闻		
愛の陽差し~アモーレミオ			
I Love You	我爱你——		

* 以上摘自http://cd-db.51.net/teresa/japansong.php,2003/6/6

張学友:《每天愛你多一些》(サザンオールスターズ:《眞夏の果実》)

《望月》(サザンオールスタ:《月》)、《李香蘭》(玉置浩二:《行かないで》)

蘇永康:《其實我很擔心》(サザンオールスターズD:《TSUNAMI》)

小虎隊:《紅蜻蜓》(長淵剛:《とんぼ》)

姜育恆:《跟往事干杯》(長淵剛:《乾杯》)

呉佩慈:《閃着泪光的決定》(岡本眞夜:《Tomorrow》)

草　蜢:《Gala Gala Happy》(とんねるず:《がらがらヘビがやってくる》)

任賢齊:《傷心太平洋》(小林幸子:《幸せ》)

劉若英:《后來》(Kiroro:《未來へ》)

周華健:《讓我歡喜讓我憂》(Chage&Aska:《男と女》)、《花心》(喜納昌吉:《花》)

陳慧嫻:《飄雪》(原由子:《花咲く旅路》)

王　菲:《容易受傷的女人》(中島みゆき:《ルージュ》)、《人間》(中島みゆき:《清流》)

江美琪:《雙手的温柔》(美空雲雀:《蜿蜒的河川》)

＊以上下載自http://aorland.51.net/

教育·研究

近现代中日中小学音乐教育发展之比较研究

马 达

根据笔者博士论文《20世纪中国学校音乐教育发展研究》(2001)的研究,近现代中国中小学音乐教育的发展可以分为六个时期:

1. 萌芽期(1901~1919):以学堂乐歌的兴起和发展为标志。2. 初创期(1919~1949):以"五四"新文化运动的发展为契机,美育逐步受到重视,中小学音乐教育开始起步。3. 建设期(1949~1956):新中国的建立,确立了美育和音乐教育在中小学教育中的地位。4. 曲折发展期(1957~1966):虽然美育未得到重视,但中小学音乐教育在困境中仍有所发展。5. 停滞期(1966~1976):在极"左"路线干扰下,美育被否定,中小学音乐教育遭受严重破坏。6. 繁荣期(1977~):美育在学校教育中的地位重新得到确立,中小学音乐教育出现了从未有过的繁荣局面。

根据日本音乐教育研究协会编的《中学音乐课教学法概论》(1994)[①]的论述,近现代日本中小学音乐教育的发展可以分为六个时期:

---

① 参见缪裴言、缪力、林能杰:《日本音乐教育概况》,上海教育出版社,1999,第4-16页。

1. 明治前期的音乐教育引进、模仿时期(1872～1891)。2. 明治中期的唱歌教育时期(1892～1910)。3. 明治末期至昭和初期的音乐教育开拓、发展时期(1911～1931)。4. 音乐教育专制统治时期(1932～1945)。5. 战后的音乐教育复兴、重建时期(1946～1957)。6. 音乐教育改革时期(1958～)。

以下就中日两国中小学音乐教育发展概况,试作一分析与比较。

一

从明治5年(1872)至明治24年(1891)是日本中小学音乐教育的引进、模仿时期。日本从1868年开始的明治维新,动摇了幕府的封建统治,资本主义生产力在国内迅速发展。明治初期,西洋音乐开始传入日本,同时欧美学校音乐教育体系也进入日本中小学校。明治5年日本学制中出现唱歌课的课程设置,明治10年之后日本各地中小学校普遍开始实施唱歌教育。明治24年(1891)日本文部省在颁布的《小学校教则大纲》中对音乐课的教学目的、教学内容作了规定:"通过唱歌,练习耳音和发声器官,使学生能唱较容易的歌曲,以培养感知音乐的美,涵养德性为要旨。""初级小学的课程中增加唱歌课,应不用乐谱,教授容易的单旋律歌曲。""高级小学最初以前项为准,逐渐用乐谱,仍教授容易的单旋律歌曲。""歌词及曲谱,尽量择用本国古今名家之作,以其雅正使儿童心情快活纯美。"[①]这一时期,日本中小学音乐教育引入欧美学校音乐教育体系,日本文部省在颁发的有关学校教育法规文件中将音乐课列入中小学教育内容之中,并在音乐教学目标、教学内容、教学方法等方面作了规定,中小学音乐课的基本特性已初步形成。

从明治25年(1892)至明治43年(1910)是日本中小学音乐教育的唱歌教育时期。在这将近20年的时间里,日本学校唱歌教育得到

① 〔日〕浜野政雄:《新版音乐教育学》,曹理、缪裴言、王昌逵译,教育科学出版社,1994,第28页。

全面发展。文部省重视唱歌教材的建设,组织编写出版了《普通小学读本唱歌》、《小学校唱歌集》等一批唱歌教材,后被称为"文部省唱歌"。田村虎藏、纳所弁次郎等一批日本作曲家热心于儿童歌曲创作,为学校唱歌教学创作了大量的唱歌教材。为提高唱歌教学质量,这一时期各出版社组织出版了许多唱歌教学法的著作,如元桥义敦《小学校唱歌教授法》(1898)、石原重雄《新编小学唱歌教授法》(1900)等。文部省于明治33年(1900)颁发的《小学改正令》中有关音乐课的规定与明治24年(1891)颁布的《小学校教则大纲》基本相同,教学目的中规定"唱歌要唱平易之歌曲,以培养美感、涵养德性为要旨。"该文件中还规定唱歌为必修科目。这一时期,一大批学校唱歌教材和唱歌教学法著作的问世,加上有关教育法规文件中对唱歌教学的要求,确立了唱歌教育在日本学校教育中的位置。

中国中小学音乐教育萌芽期的主要标志是20世纪初学堂乐歌的兴起与发展。学堂乐歌一般指清末民初时期学堂所开设的音乐课,也指为学堂唱歌所用而编创的歌曲。中国的学堂乐歌是直接仿效日本学校唱歌而发展起来的。学堂乐歌是中国近代学校音乐教育的滥觞,它主要是由中国留日学生发起和推广的。

1907年3月8日清政府在颁布的《学部奏定女子小学堂章程》和《学部奏定女子师范学堂章程》中第一次正式将音乐课列入学堂的课程之中,《学部奏定女子小学堂章程》中规定的音乐课的教学目的是:"音乐。其要旨在使学习平易雅正之乐歌,凡选用或编制歌词,必择其切于伦常日用有裨风教者,俾足感发其性情,涵养其德行。"[①]1912年11月国民政府教育部颁布了《小学校教则及课程表》,[②]其中规定了唱歌课的教学目的是"在使儿童唱平易歌曲,以涵养美感,陶冶德性。"对教学内容的规定是:"初等小学校宜授平易之单音唱歌";"高等小学校首宜依前项教授,渐增其程度,并得酌授简易之复音唱歌";"歌词乐谱宜平易雅正,使儿童心情活泼优美"。1912年12月教育部颁布了

---

① 舒新城:《中国近代教育史资料》(下册),人民教育出版社,1981,第797页。

② 教育部:《小学校教则及课程表》,《教育杂志》第4卷第10号,1913年1月。

《中学校令施行规则》,其中对乐歌课作了规定:“乐歌要旨在使谙习唱歌及音乐大要,以涵养德性及美感。乐歌先授单音,次授复音及乐器用法。”①

从上述中日两国政府颁发的教育法规文件中有关音乐课教学目的、教学内容的规定的比较中,可以清楚地看出,中国政府有关中小学音乐教育的法规文件基本上是在参考了日本文部省的教育文件后而制定的。从这我们可以认为,重视音乐教育中的美感教育、道德教育作为中小学音乐教育最重要的基本理念,在20世纪初,就得到中日两国音乐教育界的共同认可。这一时期学堂乐歌采用的是日本学校音乐教育的模式,而日本学校的音乐教育体系实际上是借鉴了欧美学校的音乐教育体系。学堂乐歌的发展,“引进了欧洲近现代音乐教育体系,使中国音乐教育走上系统化、规范化的道路。”②当时的中国,“教育制度不够现代化,不能富国强兵,故被欧洲式的学堂乐歌取而代之。中国向来没有一套完整的现代化学校音乐教育制度和体系,短期内要像欧洲、美国、日本的学校那样,设立音乐科,教员、课本和设备都成问题。在这种情况下,曾志忞、沈心工、李叔同等将从日本带回来的音乐知识和资料,应用到中国的音乐课堂里……于是开创了学堂乐歌时代。”③由于历史的原因,中国中小学音乐教育的发端完全是在仿效日本学校音乐教育的基础上发展起来的。由日本“拿来”的源自西方的学堂乐歌的兴起,形成了我国学校音乐教育中广泛学习西乐的开端;对于由封建体制向近代民主主义体制转折的中国,学堂乐歌的兴起并伴随着学习西乐的发展,是社会进步的一种表现,它在客观上适应了中国社会向近代发展的需要。随着学堂乐歌的发展,陆续引进了西方音乐的各种体裁和表演样式,如合唱、艺术歌曲、交响音乐、音乐会等等,这类音乐有别于传统音乐,通常被人们称为“新音乐”。许多中国作曲家、音乐教育家通过学习西方音乐来创作中国的新音乐;新音乐

---

① 章咸、张援:《中国近现代艺术教育法规汇编》,教育科学出版社,1997,第96~97页。

② 王耀华:《中国近现代学校音乐教育之得失》,载《音乐研究》,1994,第2期。

③ 刘靖之:《中国新音乐史论》,耀文事业有限公司,1998,第775页。

的发展，为后来的学校音乐教育的发展增加了新的内容和拓展了新的领域。

二

在日本明治末期至昭和初期的音乐教育开拓、发展时期（1911～1931），文部省对中小学音乐教学内容作了修订和充实，出版了一大批由文部省审定的“文部省唱歌”教材，当时“文部省唱歌”教材中选用的许多被孩子们广泛传唱的优秀歌曲，一直到现在仍被小学音乐教材所采用，而成为日本唱歌教材的经典作品；如《蜗牛》、《月亮》、《富士山》、《雪》、《稻草人》、《春天来了》、《乡村铁匠》、《鲤鱼旗》、《冬景》、《朦胧月夜》、《我是海之子》、《家乡》等。这一时期，铃木三重吉等一些音乐教育家主张儿童歌曲应表现儿童的天真童趣，在铃木三重吉编辑的儿童杂志《红鸟》上发表了一批富有儿童情趣的童谣歌曲，这对中小学唱歌教学产生了积极的影响。为了探讨研究中小学音乐教学规律，此时期一些音乐教育家、音乐教师积极进行音乐教育科学研究，发表、出版了大量的音乐教育论文、专著、译著，在唱歌教学、欣赏教学、音乐知识教学等方面进行了专题研讨，由此对中小学音乐教育改革的发展产生了很好的推动作用。

昭和7年（1932）至昭和20年（1945）是日本音乐教育专制统治时期。此时期二次世界大战爆发，受军国主义的影响，文部省要求学校要加强“乡土教育”，这种“乡土教育”其实质是崇尚君主精神，要求民众效忠于军国主义的国家政权。昭和16年（1941），文部省在“国民学校令”中将唱歌课改为“艺能课·音乐”，规定的教学目的是：“艺能课·音乐要学习正确地唱歌，培养鉴赏音乐的能力，淳化国民的情操。”[①]这里“国民的情操”显然指的是为军国主义侵略战争服务的一种精神支柱，它与这之前的“以培养美感、涵养德性为要旨”（1900）的音乐教

---

① 缪裴言、缪力、林能杰：《日本音乐教育概况》，上海教育出版社，1999，第11页。

学目的是相悖的。此外,“国民学校令”中将音乐学习的领域扩充为唱歌、欣赏和器乐三项内容;在音乐教材中增加了轮唱歌曲和重唱歌曲;加强基础练习,强化听音、和声等训练。

昭和 21 年(1946)至昭和 32 年(1957)是战后日本音乐教育的复兴、重建时期(1946~1957)。日本战后的教育改革直接受到美国占领政策的影响。昭和 22 年(1947)日本开始学习美国学制,实施“六·三·三”学制,并相继制定了《教育基本法》、《学校教育法》等一系列教育法规,由此新教育体制建立。1947 年在文部省颁发的中小学《学习指导要领·音乐编》(草案)中对音乐教学目的的规定是:“1. 通过音乐美的感受和理解,培养美好的情操和丰富的人性。2. 学习音乐的知识和技术。3. 培养音乐的创造力(旋律和乐曲的创作)。4. 培养音乐的表现力(歌唱和演奏乐器)。5. 乐谱的读与写能力。6. 培养音乐的鉴赏力。”[①]“学习指导要领”从音乐教育本体属性出发,提出了“通过音乐美的感受和理解,培养美好的情操和丰富的人性”,而不把道德性作为直接的教学目的。这个音乐“学习指导要领”与原先的有关音乐教育法规文件相比,扩大了音乐学习领域(歌唱、器乐、鉴赏、创作),特别是新增加的“创作”领域,对于培养学生的创新精神具有很重要的促进作用。随着战后日本经济的逐渐复兴,中小学音乐教育的教学环境、教学设施、乐器设备等硬件条件逐步得到改善,音乐教学质量有了较大提高。

从 1919 年“五四”新文化运动开始至 1949 年新中国成立之前是中国中小学音乐教育的初创期。这一时期,国民政府在 1912 年确立的由蔡元培提出的德、智、体、美并举的教育宗旨已被教育界所普遍接受,学校美育受到重视,中小学音乐教育法规建设得到加强。1923 年 6 月教育部颁发的《小学音乐课程纲要》和《初级中学音乐课程纲要》为规范中小学音乐教育,使其走上健康发展的道路奠定了很好的基础。“课程纲要”中强调了美育的重要性,尤为重视音乐教育中的情感

---

① 缪裴言、缪力、林能杰:《日本音乐教育概况》,上海教育出版社,1999,第 13 页。

体验,“涵养美的情感与融和乐群的精神”,[①]培养学生对音乐的兴趣,教学内容中的歌曲部分“能唱关于美的方面,和修养方面的歌词;以优美和平为主。”[②]将美感教育写入音乐教育法规文件,表明了政府对美育与音乐教育的重视。“课程纲要”中规定小学的教学内容为唱歌和乐理,初中的教学内容为唱歌、乐理和乐器,唱歌和乐理为必修课,乐器为选修课。从教学内容的安排上可以看出,此时期中小学音乐课的教学内容比学堂乐歌时期音乐课只是单一的唱歌课有了发展,教学内容更为丰富。

1932 年教育部颁发的《部颁小学音乐课程标准》、《部颁初中音乐课程标准》、《部颁高级中学音乐课程标准》是这一时期中小学音乐教育法规建设的重要成果。这三个新颁发的中小学音乐课程标准最突出的贡献是将音乐欣赏列入中小学音乐教学内容,从而形成唱歌、乐理、欣赏、乐器四部分构成的中小学音乐课教学内容,我国现代中小学音乐教学基本模式由此初步确立。此外,《部颁高级中学音乐课程标准》的颁发标志着我国高中自 1932 年开始设立音乐课,从此结束了在这之前我国高中不开设音乐课的历史。新课程标准增加的内容还有“演习”和“研究”活动,音乐学习中的多角度练习(如听音练习、发音练习、独唱及合唱练习、表情练习、乐谱抄写、乐器演奏等)和研究性学习活动一直到现在对我们的中小学音乐教学都有着借鉴作用。新课程标准不但重视音乐教育中的美感教育,同时还重视音乐教育中的德育作用,“涵养儿童和爱勇敢等情绪,并鼓励其团结、进取等的精神。”[③]新课程标准规定应尽量采用健康活泼的民族音乐作为教材内容,重视民族民间音乐的学习;还规定唱歌教材应选择雄壮、活泼的歌曲,“偏于悲哀、颓废等歌曲,须一概摒除。”[④]上述这些新的举措说明了国家已将中小学音乐教育摆到了学校教育的重要位置,将音乐教育

① 章咸、张援:《中国近现代艺术教育法规与汇编》,教育科学出版社,1997,第359页。

② 同上,第 306 ~ 307 页。

③ 教育部:《部颁小学音乐课程标准》,《音乐教育》第 1 卷第 2 期,1933 年 5 月。

④ 同上。

作为培养人才的一种重要手段。

这一时期,中小学音乐教育法规建设是我国现代中小学音乐教育法规建设的基础,同时标志着我国中小学音乐教育已开始进入一个规范化发展的新阶段。随着中小学音乐教育法规的颁发实行,中小学音乐教材建设有了较大的发展。根据现存资料,从20世纪初至1949年新中国成立,一共出版360种中小学音乐教材。[①] 20世纪20年代之前,由于没有音乐教育法规可作为教材编写的依据,许多编写者只是根据自己的教学需要来编写教材,因此,在教学内容、教材结构、教材的系统性及科学性方面都存在较多问题。20年代之后,由于音乐教育法规的完善,使编写教材有了依据,教材质量也较这之前有了提高。当时国内的一些音乐家、音乐教育家为中小学编写了许多音乐教材。教材中的歌曲曲调大部分由他们自己创作,歌曲内容主要有表现爱国主义思想的,有进行道德思想教育的,有反映校园生活的,有抒发热爱大自然情怀的,这些歌曲大多曲调优美流畅,体现了音乐教学中所渗透的美感教育和思想品德教育,从中也可以看出"五四"时期新文化的影响。学堂乐歌时期的歌曲大多采用西洋歌曲或日本歌曲曲调填词作成,这一时期中小学音乐课歌曲曲调大部分由中国人创作,这表明了我国音乐教材建设队伍的成长,同时也说明我国自己的音乐家、音乐教育家有能力根据社会的需要和教育法规的要求来进行音乐教材建设。在音乐理论教材建设方面,早期的一些音乐理论教材主要是翻译或编译外国教材,这一时期主要由我国音乐家、音乐教育家自己编写,丰子恺、萧友梅、刘质平、徐宝仁、柯政和、陈仲子等人都编著过这类教材。

这一时期,由于中国整个经济基础薄弱,政府拨给学校的音乐教育经费很少,因此,中小学校里普遍缺乏音乐教学设施和器材,现有的音乐教学设备简陋陈旧,尤其是农村学校,但阻碍学校音乐教育发展的最重要因素还是缺乏合格的音乐师资。由于师范音乐教育发展缓慢,所培养的音乐师资远远无法满足中小学的需要,因此,音乐师资缺乏是该时期学校音乐教育发展的一大难题。再则,许多在职的音乐教

① 伍雍谊:《中国近现代学校音乐教育》,上海教育出版社,1999,第278页。

师业务水平不高,急需进行培训。此外,许多地方的教育行政主管部门和学校领导不重视音乐课,将音乐课视为可有可无的课程摆设,这就使国家颁发的中小学音乐教育法规无法得到执行或执行不力。

从上述近代中日中小学音乐教育的发展来看,这一时期两国的学校音乐教育都重视美感教育和道德教育,并将其写入两国的有关音乐教育法规文件之中。中小学音乐教育模式在此时期已基本形成,日本中小学音乐学习领域由原先的唱歌、欣赏和器乐三项内容(1941)扩充为歌唱、器乐、鉴赏、创作四项内容(1947);中国中小学音乐学习领域由原先的唱歌、乐理、乐器(1923)扩充为唱歌、乐理、乐器、欣赏四项内容(1932);两国的音乐教育法规文件和音乐教材的建设有了较大发展,中小学音乐课已正式纳入学校正常教育活动之中。

从整个大的社会背景来看,1919 年的"五四运动"之后,中国在"五四"新文化运动的推动下,教育进行了较多改革;随着新文化思想的提倡,引进了外国新的教育思想和教育方法,特别是受美国的影响较大。美国教育家克伯屈、杜威、孟禄、柏克赫斯特、麦柯尔等先后来华讲学,受到新的教育思想影响的中国教育界,认为教育改革的焦点是要改革学制。1922 年 9 月教育部召开学制会议,通过了由"全国教育会联合会"提出的学制改革方案,新学制又称"壬戌学制"。"壬戌学制"采用六、三、三、四制,儿童 6 岁入学,小学 6 年,初中 3 年,高中 3 年,大学 4 ~6 年。这个学制受到美国教育思想的影响,基本上是模仿美国的学制。由于新学制比较适合当时中国的情况,基本上沿用至新中国建立。① 中国 1922 年的学制改革由原先的学日本转向学习美国,这也正是适应了当时社会变革和教育变革的形势的。当时中国最容易接受的国外教育主张是美国的实用主义教育思想;它的民主主义教育,它的教育即生长、教育即生活及儿童中心论等,正与当时开展的反对封建专制主义教育,反对教育脱离生活实际,反对束缚儿童个性发展的要求相合拍。总之,美国的教育思想和教育制度,很多都正是当

① 参见吴文侃、杨汉清:《比较教育学》,人民教育出版社,1989,第 312 ~ 313 页。

时中国教育界所力求实现的目标，自然很容易就成为中国教育的样板，力求模仿之。[1] 此时期中国中小学音乐教育的发展自然受到这种大教育环境的影响，从音乐教学方法、音乐教材的编写、音乐师资的培养等诸方面都受到美国教育思想的影响。

耐人寻味的是在中国1922年学习美国新教育思想之后的25年，即二战之后的1947年，日本也开始学习美国的新教育思想，在学校制度、教育课程、教学方法等方面进行了全面改革，将学制改成美国式的"六、三、三"学制，杜威以来的美国进步的教育理论、教学方法等，原样地被搬到日本教育里来。杜威提倡的通过生活经验，让儿童自己学习，重视儿童的自主性和创造性的理念也影响了日本中小学音乐教育，譬如在音乐教学法中，日本的音乐教师已认识到应由原先的以教师为主导进行音乐教学，转变为让儿童自己主动地去学音乐。此外，在音乐学习领域增加"创作"也是模仿美国学校音乐教育的内容。

从上述中日中小学音乐教育学习美国新教育思想的历史事实来看，世界上先进的教育理论对不同国度的教育发展都会产生积极的影响。因之，我国中小学音乐教育从20世纪初的模仿日本学校唱歌到20世纪20年代受美国教育思想的影响，是历史发展的必然和需要。

学校音乐教育伴随着历史的步伐而前进，并对社会历史发展起着重要的影响作用。两者互为联系、相互作用。学校音乐教育，作为社会生活的重要组成部分，它是随着整个社会经济、政治、文化的发展、变革而发展、变革的；同时，学校音乐教育又以它独有的特点对历史的发展产生重要的影响。中国学校音乐教育在20世纪中国历史发展的各个阶段都起着重要的作用。譬如，学堂乐歌产生于"废科举、兴学校、养人才、强中国"的维新政治运动时期，它的主要内容反映了中国人民爱国主义精神和反帝反封建的民主思想。在"五四"新文化运动中，民主和科学的精神始终渗透于这一时期的学校音乐教学内容之中，音乐课内的许多歌曲成为宣传民主和科学的有力武器。抗日战争

---

① 参见吴式颖、阎国华：《中外教育比较史纲》，山东教育出版社，1997，第516页。

时期、解放战争时期学校音乐教育在宣传抗战、发动群众、鼓舞斗志方面起了重要的作用。日本政府在二战期间为使国民忠于军国主义政权,重视在国民教育中渗透军国主义教育,文部省要求中小学音乐教育应加强“乡土教育”,以“淳化国民的情操”(1941),为侵略战争服务。由此可以看出,学校音乐教育是与社会政治生活紧密联系的;它可以在历史发展过程中产生积极的影响,反之,在某种反动的政治主导下,它也可能对历史的发展产生负面影响。

三

从昭和33年(1958)至今是日本中小学音乐教育改革时期。日本文部省在二次世界大战后制定的中小学《学习指导要领·音乐编》(1947),先后于1951、1958、1969、1977、1989、1999年做了六次修订。日本的《学习指导要领》相当于中国的教学大纲、课程标准,日本文部省每次修订《学习指导要领》都与国内的教育改革密切联系。战后日本第一次制定的《学习指导要领·音乐编》(1947)的特点是扩大了音乐学习领域。第一次(1951)修订较多受美国教育思想影响,在教学内容方面几乎完全模仿美国许多州采用的教学领域(歌唱、器乐、鉴赏、创造性的表现、节奏反应)。第二次(1958)修订对1951年模仿美国作法进行了反思,在音乐教育的目标和学习领域方面恢复了一些日本原本的体系,这主要是日本战后经济逐步发展,国力的增强,使独立国家的地位得以确立这一社会政治背景影响所致。第三次(1969)修订强调了音乐基础知识和基础能力的教学。第四次(1977)修订更加关注培养学生学习音乐的兴趣,为提高教学质量,整合了学习领域,将学习领域规定为两个方面:1. 表现(包括歌唱、器乐、创作);2. 鉴赏。第五次(1989)修订强调应培养学生适应社会变化的能力,重视个性的教育,培养学生具有丰富的感情和健全的生活能力,以及对多元文化的“国际理解”和对本民族文化的重视。第六次(1999)修订强调学生个性的发展和音乐感受能力、音乐表现能力的提高。战后50多年来中小学《学习指导要领·音乐编》经六次修订,在学习领域、音乐知识、音

乐技能等方面的要求有一些变化，但音乐教育目标基本是一贯的，即培养学生高尚的情操，培养学生爱好音乐，能正确体验音乐的美，发展音乐表现与鉴赏能力。

在战后的五十多年中，根据教育改革的需要，日本政府大约每十年左右就对中小学《学习指导要领》修订一次。特别是20世纪80年代中期的临时教育审议会以后，作为面向21世纪的教育改革的重要内容的中小学音乐课程改革，比以往任何时候都受到重视。针对日本教育面临的偏重学历、过度的考试竞争、青少年心里健康、学校教育的划一化和僵化等一系列问题，临时教育审议会提出教育应朝着尊重学生个性的方向改革。根据这一指导思想，日本于1989年对《学习指导要领》进行了修订。[①] 在修订后的中小学《学习指导要领·音乐编》中体现了充分发挥个性教育的指导思想，如在小学一、二年级的教学目标中规定："(1)体验音乐的美感，培养学生对音乐的兴趣。(2)以节奏的听辨和表现为重点，发展音乐表现和鉴赏能力。(3)通过音乐实践活动，培养开朗、乐观的生活态度和性格"等等。此次修订的《学习指导要领·音乐编》中仍沿用了1977年修订版本中规定的"表现"和"鉴赏"这两个学习领域，其中对小学一、二年级的规定是："体会乐曲的情绪和音乐的特点，按音乐要素进行音乐表现活动。""创作简单的节奏、曲调，并作表现活动。""进行即兴的音响探索活动，并作表现活动。""随着歌唱声和乐器声一起进行演唱和演奏活动。"[②]这些教学要求有利于学生的个性发展。

进入20世纪90年代以来，日本政府为建立面向21世纪的教育新体制进行了一系列的改革。1996年8月日本中央教育审议会发表《关于面向21世纪的我国教育咨询报告》，报告指出，面对今后日益信息化、国际化和科技迅猛发展的社会，教育要注重对学生基本素质和能力……"生存能力"的培养，即要培养学生自己发现问题、自己学习、独立思考、

---

① 高峡：《当前日本义务教育的课程改革及其特点》，《课程·教材·教法》，1999年第6期。

② 缪裴言、缪力、林能杰：《日本音乐教育概况》，上海教育出版社，1999，第24～27页。

解决问题的能力，培养学生具有健康的身心，自律的意识，关心同情他人的情感与品格以及与人合作的能力。该报告强调，今后日本学校教育的基本任务就是培养学生的“生存能力”，必须使教育由注重灌输知识向注重培养学习能力和独立思考能力转变。根据上述建议，日本教育课程审议会从 1996 年 8 月开始，就课程改革的一系列问题进行了研讨，并发表了审议报告。文部省根据这些报告，从 1998 年开始修订中小学《学习指导要领》。[①] 新颁发的中小学《学习指导要领・音乐编》(1999)注重学生的音乐鉴赏能力和音乐表现能力的培养，从教学内容、教学方法、教材等方面关注学生学习能力的提高。如在初中《学习指导要领・音乐编》中规定：“各年级教学内容中的表现和鉴赏教学，以及表现中的歌唱、器乐和创作的教学，都不要只偏重于各自的特定活动，而是要寻求其相互的联系配合。”“要开展有利于学生的个性发展的音乐活动，选择学生感兴趣的、给予关注的学习活动，适应学校、学生的实际情况，有效地进行教学。”“要考虑学生的实际情况，由学生选择表现方法和表现形式，学习组织小型演出等。”[②]随着新修订的中小学《学习指导要领・音乐编》的颁发实行，日本的中小学音乐教育在教材建设、教法改革、师资培养、教学管理等诸方面都有了很大的发展，使以学生为主体、以学生发展为本的教育思想在音乐课程中得以实现。

从 1949 年新中国建立至 1956 年，是中国中小学音乐教育的建设期。新中国建立初期，中央人民政府教育部所制定的“实施智育、德育、体育、美育等全面发展的教育”方针，确立了美育在学校全面发展教育中的地位，学校音乐教育得到了健康的发展。1950 年至 1956 年期间教育部颁发的一系列学校规程及教学计划、音乐课程标准、音乐教学大纲等法规文件，对我国学校音乐教育走上健康发展的道路具有重要的作用。1956 年教育部颁发的《初级中学音乐教学大纲(草案)》、《小学唱歌教学大纲(草案)》是新中国成立之后第一套完整的

---

① 高峡：《当前日本义务教育的课程改革及其特点》，《课程・教材・教法》，1999 年第 6 期。

② 林能杰、缪裴言：《日本初中音乐学习指导要领简介》，《中国音乐教育》，2002 年第 12 期。

中小学音乐教学大纲。这一时期中小学音乐教学大纲的颁发，明确了中小学音乐教育的培养目标，规范了课程设置、课时安排、教学内容、教学要求，使我国中小学音乐教育往正规化、科学化的方向发展。该大纲颁布后，根据大纲的要求，一些省市教育管理部门组织编写出版了一批教材，这批教材的出版，对大纲的执行起了一定的促进作用。这一时期中小学音乐教育的特点是学习苏联音乐教育的理论，借鉴苏联在学校音乐教育理论和实践方面的经验，这对促进我国中小学音乐教育体系的建立具有一定的积极意义。此外，这一时期的学校音乐教育，比较注意音乐审美教育与思想品德教育的有机结合；积极开展课外音乐活动，群众歌咏活动十分活跃；在音乐教学设备、音乐教室等硬件建设方面增加投入，音乐教学环境和教学条件有了一定的改善。由于党和政府的正确领导，新中国音乐教育在此时期奠定了较好的基础。另一方面，由于我国音乐教育基础薄弱，各地音乐教育发展的不平衡，也不可避免地存在着许多问题，如音乐师资缺乏及师资的专业水平低，教学经费短缺、教学设备缺乏，乡村地区与城市地区的学校音乐教育有较大的差距，音乐教学参考资料不足，音乐教材的水平还有待提高，音乐教育理论研究薄弱等等。此外，在学习苏联经验方面，由于全盘照搬苏联的办学经验，也产生了忽略我国当时的国情状况，在教学大纲、教学内容、教学方法等方面脱离教学实际的现象。

从1957年至1966年是我国中小学音乐教育的曲折发展期。由于我国教育方针中不将美育包括其中，中小学音乐教育在学校教育中的地位被逐渐削弱，特别是1958年至1960年的“大跃进”运动和“教育革命”运动，受“以阶级斗争为纲”的“左”的思想影响，师范音乐教育被削弱，中小学音乐课时被削减，有的学校音乐课被取消，音乐课的教学目的被局限在狭隘的为政治服务的范围，音乐课的审美功能被淡化。这一时期，虽然美育不被重视，但随着我国社会的进步、经济的发展，我国的中小学音乐教育在困境中还是有所发展。音乐教师的数量有所增加，教学质量有所提高，在校舍、教学设备、教学资料、教材、教学研究等方面的建设都有所加强。

1966年至1976年“文化大革命”期间是我国中小学音乐教育的

停滞期。这一时期美育被否定，作为美育主要内容的学校音乐教育与我国整个教育事业一样，在极“左”路线干扰下，遭受了严重的破坏，教学秩序处于混乱状态。中小学音乐教育和音乐活动成为政治教育和阶级斗争、路线斗争的工具，教学内容只限于“毛主席语录歌”、歌颂文革的歌曲、“革命样板戏”唱段及少部分经过改编的革命历史歌曲，古今中外优秀的音乐文化被当成“封、资、修”的产物横遭批判和否定，音乐教育的教学目的被扭曲，音乐教育的美育功能完全被忽视。由于文革中政治活动的需要及学校文化课时的减少，使课外音乐活动得到广泛的开展，随着“革命样板戏”的推广，带来了京剧音乐的普及，这使学生在一定程度上对民族音乐有所认识。此外，社会上群众性歌咏活动的广泛开展，也推进了学校歌咏活动的发展。

20 世纪 70 年代末至今是我国中小学音乐教育的繁荣期。1978 年党的十一届三中全会之后，学校音乐教育逐步得到重视和恢复。1986 年国务院在国家第七个五年计划有关文件中规定美育是学校全面发展方针的一个重要组成部分，至此，美育在国家教育方针中消逝了近 30 年之后，又重新写入国家的纲领性文件之中。美育和音乐教育在学校教育全面发展中的重要地位重新得到确立。国家教委（教育部）相继颁发的一系列学校音乐教育法规和有关文件以及采取的一系列举措，使我国学校音乐教育逐步走上正规发展的道路。这一时期，为加强和规范中小学音乐教育，国家教委（教育部）先后于 1979 年 6 月、1982 年 2 月、1988 年 5 月、1992 年 6 月和 8 月、2000 年 10 月颁发了中小学音乐教学大纲。在上述五次颁布的音乐教学大纲中都明确规定了音乐教育是进行美育的重要手段之一，强调了音乐教育在学校教育中的重要地位，每次大纲的修订都较前一次的大纲有所改进。国家教委成立的体育卫生与艺术教育司和艺术教育委员会对指导全国学校音乐教育改革的深入发展起了良好的推动作用。1989 年 11 月，国家教委颁发的《全国学校艺术教育总体规划（1989～2000 年）》是我国第一个全国学校艺术教育的纲领性文件，它提出了从 1989 年至 2000 年我国学校艺术教育的发展目标和主要任务，它的颁发说明我国学校艺术教育已进入“依法治教”的新阶段。这一时期全国学校音乐

教育呈蓬勃发展的新局面。随着新的音乐教学大纲的颁发，音乐教材建设发展很快；中小学音乐课开课率有了较大提高；1994 年国家教委决定在普通高中开设音乐欣赏课，从而结束了自 1952 年以来高中不开设音乐课的历史；音乐师资培训工作进展加快，音乐教师整体素质普遍有所提高；音乐教育科学研究取得丰硕成果；课外、校外音乐活动的蓬勃发展推动了校园精神文明建设；音乐教学设施、器材设备投入有所增多。这一时期是我国学校音乐教育发展的最好时期，特别是 90 年代以来发展很快，中小学音乐教育出现了从未有过的繁荣局面。

这一时期学校音乐教育也存在着一些问题，主要有：许多教育行政部门、学校领导对音乐教育的重要性还缺乏应有的认识，重智育、重升学率、轻美育的思想和现象还相当严重地存在；城市地区与农村边远地区的学校音乐教育发展不平衡；音乐师资队伍数量不足（主要在农村地区），业务水平亟待提高；农村中小学、城市中学初三年和普通高中音乐课开课率仍然偏低；音乐教学管理落后，科研工作有待加强；将音乐教育科学研究成果应用于音乐教学实践的工作较为薄弱；音乐教育设施和设备亟需完善和建设；小学、中学和大学之间未能从音乐的教学大纲、教材、教学内容、教学形式等方面建立一种相互衔接的关系，即未能在这三者之间建立起既体现不同教学阶段特点，又保持教育连贯性特点的音乐教育体系；中小学音乐教育在许多方面无法适应当前素质教育的要求；学校音乐教育中民族音乐教育还是一个薄弱环节；这些问题有的正在解决，有的有待于在今后的教育改革中逐步得到解决。

20 世纪 90 年代以来，为培养面向 21 世纪的全面发展人才，全面提高全体国民的素质，中国政府提出了“素质教育”的教育改革观念。1993 年中共中央、国务院颁发的《中国教育改革和发展纲要》中明确提出：“中小学校要由应试教育转向全面提高素质的轨道上来。”1999 年 6 月中共中央、国务院颁发的《关于深化教育改革全面推进素质教育的决定》中指出：“美育不仅能陶冶情操、提高素养，而且有助于开发智力，对学生全面发展具有不可替代的作用。”“中小学要加强音乐、美术课堂教学，”“开展丰富多彩的课外文化艺术活动，增强学生的美感

体验，培养学生欣赏美和创造美的能力。"[①]为在中小学实施素质教育，该文件规定："调整和改革课程体系、结构、内容，建立新的基础教育课程体系"；[②]2001年6月，教育部制定颁发了《基础教育课程改革纲要（试行）》，提出了课程改革目标，具体规定了各门学科课程标准的研制等问题，新一轮基础教育改革正式开始实施。教育部制定的《全日制义务教育音乐课程标准（实验稿）》（以下简称《标准》）于2001年6月经国务院批准正式颁发试行。与新中国建立后历次颁发的中小学音乐教学大纲相比，《标准》在教育思想的科学性方面有了很大进步，注重音乐教育在培养全面发展人才的教育中的重要作用。"《标准》力求体现素质教育的精神，力求体现21世纪社会的发展对国民相关素质的要求，力求吸收国际音乐教育的成功经验并切合中国的教育实际。"[③]随着《标准》的颁发，依据《标准》编写的新教材实验在全国38个实验区展开，目前各个省市也确立了本地区的实验区或实验校。

20世纪50年代以来，日本中小学音乐教育逐步从模仿美国作法，到根据自己国家的特点，创建具有本国特点的音乐教育体系。日本从二战以来的五十多年，通过政府六次修订中小学《学习指导要领·音乐编》，使中小学音乐教育成为学校教育的一个重要组成部分。

中国20世纪50年代中小学音乐教育全面学习苏联经验，中小学音乐教育逐步走上规范化发展的道路。与日本不同的是中国"文化大革命"的十年浩劫，美育被否定，中小学音乐教育完全处于停滞状况。中国20世纪80年代之后的改革开放时期，美育受到重视，中小学音乐教育发展很快。特别是90年代末以来的以素质教育为核心的中小学教育改革，使学校音乐教育受到了从未有过的重视。2001年6月国家教育部颁发的《标准》的基本理念、课程目标、内容标准等内容已基本与当今世界先进国家的同类音乐课程标准相一致，这说明我国中小

---

① 国家高级教育行政学院：《素质教育——新世纪的教育使命》，学苑出版社，2000，第45页。

② 同上，第47页。

③ 音乐课程标准研制组：《全日制义务教育音乐课程标准解读》，北京师范大学出版社，2002，第215页。

学音乐教育的发展正努力与国际接轨。以下拟通过《标准》与日本现行中小学《学习指导要领·音乐编》(1999)(以下简称《要领》)的比较分析,从而认识两国中小学音乐教育发展的异同。

面向21世纪的教育改革是世界各国面临的共同课题。中国提出了以"素质教育"为核心的中小学教育改革目标,而日本提出的中小学教育改革目标是培养学生的"生存能力"。尽管日本没用"素质教育"一词,但从其教育改革的内容和做法上来看与"素质教育"有相似之处,中日教育改革的最终目标是基本一致的:一是培养学生如何做人;二是培养学生的各种基本能力;三是培养学生的创新精神和实践能力。[①] 由于中日两国制定《标准》与《要领》的出发点一致,因此,两者的课程目标也基本一致;中国《标准》的"总目标"是:"通过教学及各种生动的音乐实践活动,培养学生爱好音乐的情趣,发展音乐感受与鉴赏能力、表现能力和创造能力,提高音乐文化素养,丰富情感体验,陶冶高尚情操。"[②]日本《要领》分小学和初中的"教学目标",两者内容基本相同,初中的"教学目标"是:"通过广泛的表现音乐和鉴赏音乐活动,培养爱好音乐的情操,丰富对音乐的感受、理解,发展参与音乐活动的基础能力,陶冶高尚的情操。"[③]通过上述的比较,可以明显看出,两国音乐课程目标从措辞到内涵都基本一致。

在教学内容标准方面,中国《标准》分为四个"领域":感受与鉴赏(包括音乐表现要素、音乐情绪与情感、音乐体裁与形式、音乐风格与流派),表现(包括演唱、演奏、综合性艺术表演、识读乐谱),创造(包括探索音响与音乐、即兴创造、创作实践)、音乐与相关文化(包括音乐与社会生活、音乐与姐妹艺术、音乐与艺术之外的其他学科)。日本《要领》将教学"内容"分为两个部分:表现(包括歌唱、器乐、创作),鉴

① 参见李明华:《面向21世纪的日本中小学教育改革》,《广西师范大学学报·哲社版》,2001年第2期。

② 中华人民共和国教育部制定:《全日制义务教育音乐课程标准(实验稿)》,北京师范大学出版社,2001年,第6页。

③ 林能杰、缪裴言:《日本初中音乐学习指导要领简介》,《中国音乐教育》,2002年第12期。

赏。中国《标准》规定的四个学习领域全面包容了中小学音乐教学的各项内容,其中“感受与鉴赏”和“表现”基本保留了我国中小学音乐教学的传统模式的内容;“创造”和“音乐与相关文化”是新设立的领域,特别是“创造”领域,对于培养学生的创新能力和实践能力具有积极的意义;“音乐与相关文化”领域对于扩大学生的知识面、提高音乐文化素养具有重要的作用。

日本在1958年《要领》第二次修订稿中就将音乐学习领域设定为“表现”和“鉴赏”,一直沿用至今(其中1969年《要领》修订稿学习领域中增设“基础”,1977年之后的《要领》修订稿学习领域与现行的一样)。现行《要领》(1999)学习领域中的内容与以前的相比更为充实,尽管《要领》学习领域中没有出现“创造”、“音乐与相关文化”,而实际上制订者是将这两项内容纳入“表现”、“鉴赏”领域之中。日本中小学音乐教育注重“创造”教学,早在1947年制定的《要领》中就将“创作”纳入音乐学习领域,战后日本经济的高速发展,使他们更早意识到培养创新人才的重要意义。在《标准》颁发之前的中国历次中小学音乐教学大纲中都未将“创造”列入教学内容,此次《标准》将“创造”纳入学习领域,可以说是《标准》借鉴外国先进音乐教育思想的一项重要成果。

中国《标准》提出的“基本理念”是:1. 以音乐审美为核心;2. 以兴趣爱好为动力;3. 面向全体学生;4. 注重个性发展;5. 重视音乐实践;6. 鼓励音乐创作;7. 提倡学科综合;8. 弘扬民族音乐;9. 理解多元文化;10. 完善评价机制。日本《要领》未设专节阐述“基本理念”,而是将“基本理念”的涵义渗透于各项具体内容之中。譬如,《要领》中提出“表现教材”应选择“本国的及世界的从古典到现代的音乐作品,以及适宜、熟悉的乡土民谣等本国及世界民谣。”“根据音乐表现的印象和音乐的情绪风格,按照各种音乐素材发挥自由想象,进行即兴的表现和创造活动”①等等。

总之,中国《标准》与日本《要领》尽管在文字表述、具体要求等方

① 林能杰、缪裴言:《日本初中音乐学习指导要领简介》,《中国音乐教育》,2002年第12期。

面有不尽相同的地方，但在教学目标、教学内容等重要方面却有较多相似之处。这说明两国在培养面向21世纪全面发展的创新人才方面有基本相同的指导思想，同时说明中国中小学音乐教育改革的理念已与世界先进国家的音乐教育观念相衔接。

小结语

通过上述中日中小学音乐教育各个时期的比较研究，我们认为，中国中小学音乐教育是20世纪初以学习日本学校唱歌为开端的，可以说，日本是中国中小学音乐教育的启蒙老师。20世纪20年代初至20世纪40年代末美国的教育思想先后对中国和日本的中小学音乐教育产生了影响，音乐教育改革从教学大纲的制定、教材的编写、教学方法的改进、师资的培养等方面都有了一定的发展，两国的中小学音乐教育基本模式在此时期建立。由此也说明世界上先进的教育思想有可能为不同社会背景的国家所接受。日本在二战结束以来的五十多年间，迅速发展为世界经济强国，同时教育也在发展，形成较为完善的现代教育体系。日本中小学音乐教育目标紧紧围绕培养社会发展需要的人才，创立了一套适应本国国情的较为先进的中小学音乐教育体系。从中国中小学音乐教育一百年来六个时期的发展过程可以看出，哪个时期政府将美育纳入教育方针，并在具体的措施、经费上给予足够的保证，哪个时期的中小学音乐教育就得到健康发展。学校音乐教育作为美育的一个重要组成部分，其发展环境之顺逆，根本取决于美育是否列入国家教育方针，凡将美育列入人才培养规格之日，就是音乐教育得以健康发展之时；凡将美育排挤于人才培养规格要求之外，音乐教育就难以得到顺利实施。改革开放之后，特别是20世纪90年代以来，中国的经济和教育事业高速发展，取得了令人瞩目的成绩。《全日制义务教育音乐课程标准（实验稿）》的颁发试行，标致着中国中小学音乐教育在理论与实践方面已与包括日本在内的世界发达国家的学校音乐教育的思想、观念、方法相衔接。似乎可以这样说，经过一百年的学习和实践，原先跟在启蒙老师后学步的学生，将在新世纪

里与老师在同一起跑线上一同前进。

【说明】 本文日本中小学音乐教育资料主要引用缪裴言、缪力、林能杰编著《日本音乐教育概况》,中国中小学音乐教育资料主要引用笔者博士论文《20世纪中国学校音乐教育发展研究》〔2001〕。

参考文献

1. 缪裴言、缪力、林能杰:《日本音乐教育概况》,上海教育出版社,1999。
2. 〔日〕浜野政雄:《新版音乐教育学》,曹理,缪裴言,王昌逵译,教育科学出版社,1994。
3. 中华人民共和国教育部:《全日制义务教育音乐课程标准(实验稿)》,北京师范大学出版社,2001。
4. 音乐课程标准研制组:《全日制义务教育音乐课程标准解读》,北京师范大学出版社,2002。
5. 马达:《20世纪中国学校音乐教育》,上海教育出版社,2002。
6. 李明华:《面向21世纪的日本中小学教育改革》,载《广西师范大学学报·哲社版》,2001年第2期。

论文提要(論文要旨)

中日両国における
中、小学校の音楽教育の発展に関する比較研究

各時期においての中日両国の中、小学校の音楽教育に関する比較研究を通して、我々は20世紀の始めに日本の学校唱歌を勉強したことをきっかけとして中国の中、小学校での音楽教育を始めたのではないかと思っている。日本は中国の中、小学校の音楽教育を手ほど

きしてくれる先生であると言ってもいい。20世紀20年代の始めから20世紀40年代の末にかけて、日本と中国の中、小学校の音楽教育はアメリカの教育思想に相前後して影響されたのである。それにしたがって、音楽教育の改革は教育要綱の制定、教材の編集、教育方法の改進および教師の養成などの各方面において一定の発展を遂げ、中日両国の中、小学校の音楽教育の基本的モデルがこの時期に建てられたのである。このようなことにより、世界での先進的教育思想は社会背景が違った国家であっても受けられる可能性があるということが説明できる。日本は第二次世界大戦後の50年間のうちに驚くはど早いスピードで世界的な经济強国になったと同時に教育も発展していてわりに完全な現代教育システムを形成した。日本の中、小学校の音楽教育は社会の発展に必要な人材を養成するということを目標として自国の国情に応じる先進的な中、小学校の音楽教育システムを創立した。百年前から今までの六つの時期における中国の中、小学校の音楽教育の発展過程からみると政府が美的教育を教育方針に収めて、また具体的な措置、经費などを十分に重視して確保さえすればその時期において中、小学校の音楽教育はぐんぐん発展されたということが分かる。学校の音楽教育は美的教育の重要な部分として、美的教育を国家の教育方針に収めるかどうかということによって学校の音楽教育の発展状況を決めるのである。つまり、美的教育が人材養成の計画に含められる場合音楽教育が順調に発展できるのに対して人材養成計画から美的教育を除けば音楽教育が順調に実施されかねる。改革開放後、特に20世紀90年代以來中国は经済も教育も急速に発展しつつあり、注目すべき成果を上げた。『義務教育音楽課程標準』の公布と試行は中国の中、小学校の音楽教育が理論と実践の両面においてもう日本などの先進国の学校音楽教育の思想、観念、方法とつながるというシンポルになった。百年の勉強と実践を通じて、もとは先生のあとにしたがって歩くことを習った生徒は新しい世紀に先生と同じスタートラインから進もうとすると言ってもいいのではないか。

西方影响下的中日“学校唱歌”与“学堂乐歌”的发展比较

——兼论日据时期台湾学校唱歌教育的实施

赵　琴(皓明)

明治维新时的日本与清末民初时期的中国,在音乐教育发展与变革过程中,有许多相似、相异处。惟考察中、日两国输入西洋音乐近一世纪来,学校音乐教育在“欧洲音乐中心论”主导下的发展,无论在歌曲体裁、教育体系、音乐理论、音乐创作上,均呈现了强烈受西方影响的音乐文化现状。中、日两国在近代相继出现的西乐输入,是一股抵挡不住的历史潮流,本文的主旨,是从一个新的角度,来比较分析学校按欧美学制,开始在小学设置唱歌课,所呈现的强烈受西方影响的音乐文化现状,而中、日两国在文化主动选择中,吸收了西方音乐中那些文化因素,产生了何等样的东西交流,确立了何种文化价值体系,更产生了那些后遗症。

本文亦将同时探讨台湾日治初期,殖民统治者如何在学校中实施歌唱教育,并与中、日两国的成长作一评比分析。

现在先从西方影响下的中日音乐发展比较谈起,试从教育西化的角度,来考察“学校唱歌”与“学堂乐歌”。

一、正式输入西方音乐教育的历史发展比较

日本自明治维新后,结束了德川幕府以来长达300年的闭关锁国

局面，自1868年起，接受西方近代文化，欧洲音乐正式输入日本，从军乐到基督教圣歌，首先传播。维新改革，带着新的气势，快速地进入了开明、进取的崭新时代。[①] 首先由明治政府文部省（教育部）按欧美学制，于1872年制定了日本学校的学制，规定在小学校里设唱歌课，中学设演奏器乐的课程；[②] 1875年并派遣留学生—担任爱知师范学校校长的伊泽修二（Shuji Izawa，1851～1917）等赴美留学，考察乐教；[③] 1879年，文部省创设了音乐调研所（1887年发展为东京乐学校），任命刚自美国留学归来的伊泽修二为负责人，以创造"折中东西方音乐的新音乐为目标"，[④]1880至1882年，日本政府邀请美国音乐教育家梅森（Luther Whiting Mason，1828～1894）到日本，担任音乐调研所的教师，[⑤]并与伊泽共同编辑，出版了日本最早的唱歌教科书—《小学唱歌集》（1881～1884），此后继续出版的著名歌集有《幼儿园唱歌集》（1887）、《明治唱歌》六集（1888～1892）、《中学唱歌集》（1889）、《小学唱歌》六集（1892～1893）。完全由日本人自行创作歌曲的歌本，要到明治末期的1910年，才出现《寻常小学读本唱歌》，全六册的出版发行，到3年后的1913年问世。

中国的"学堂乐歌"是在日本近代新式音乐教育的直接影响下产生的。中国近代最大规模的西乐传入，始自1600年利玛窦呈献"西琴"给明神宗，而清康熙皇帝、乾隆皇帝更是喜爱音乐，于宫中以外国

---

① 星旭：《日本音乐简史》李春光译，人民音乐出版社，1986，第75页。

② 《学制》是日本历史上具有划时代意义的教育基本法。第廿七章中的小学课程设"唱歌"课，第廿九章的中学课程设"吹奏课"，惟因欠教材、乐器与教师，未能立即实施。

③ 伊泽修二于1851年出生于长野县，1867年到江户学西洋音乐，大学南校毕业后，进文部省（即教育部）工作，1873年，仅23岁就担任爱知师范学校校长。1875年获选为文部省最早的留学生赴美，在美国著名初级音乐教育家梅森（L. W. Mason，1828～1897）门下学声乐。

④ 同注①，第95、96页。

⑤ 梅森为自学成功的音乐教育家，是初级音乐教育首屈一指的人物，详同注③。

教士担任御用乐师。[①]鸦片战争后，中国逐渐沦为丧失独立主权的半殖民地国家，康有为、梁启超等维新派人士竭力鼓吹变法，主张效法日本，学习西方科学文明。康有为在1898年上书光绪皇帝《请开学校折》中，提出广开学堂的重要建议，请"远法德国，近采日本，以定学制"，并建议在新式学校的课程设置中，安排"歌乐"课程；以梁启超为代表的改良派文人，极力鼓吹音乐对思想启蒙的重大教育作用，积极提倡在学校中设立"乐歌"课，以发展学校音乐教育，唤起年青一代树立"救亡图存"的立国大志。梁启超曾指出："盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件。"[②]清政府即于1898年在国内各省派出六、七十名学生赴日留学，并在1903年颁布《奏定初等小学堂章程》，开始在全国各地以日本为楷模，进行教育改革。1905年，具维新思想的留日学生已增至壹万五千人，[③]其中萧友梅(1901)、曾志忞(1901)、沈心工(1902)、李叔同(1905)等人，是近代中国赴日留学、引进西方音乐文化的先导。最早公开发表"学堂乐歌"的，是曾志忞(1878～1929)创作的六首乐歌，刊载于1903年出版的《江苏杂志》，1904年沈心工(1870～1947)编纂的《学校唱歌集》(第一集)、与曾志忞合编的《教育唱歌集》(1903)、李叔同(1880～1942)编印的《国学唱歌集》(1905)，是最早出版的歌集；1907年，由中国留日学生编纂的歌唱集已达23册，共收编五百首歌曲，这是"乐歌"运动的第一个高潮；辛亥革命和中华民国成立后，教育当局明令规定"乐歌"课为中小学校的必修课，学校唱歌已成为当时社会文化生活的新风尚。在1911至1913的两年间，庆祝民国成立的歌声响遍大江南北，是"乐歌"运动的另一高潮。自20世纪初至20年代末，不到二十年的时间里，共出版了50册唱歌集，收集了1300首"学堂乐歌"。[④]

---

① 见陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社，1994，第35～36、75～76、134～137页。

② 引自梁启超：《饮冰室诗话》，第58、77页。

③ 见冯光钰、薛良：《廿世纪中国歌曲创作之回顾》，载《中国音乐》，1996年第2期，1页。

④ 根据张静蔚：《中国近代学堂乐歌》(油印本)。

二、西化歌曲的曲调来源与歌词内容的比较分析

日本"学校唱歌"遵循伊泽修二提出的"和洋折衷"原则，早期既大量吸收并使用西洋音乐的旋律，也从日本古乐中寻求来源。最早传入日本的西洋唱歌集，主要是来自美国，随后从德国、奥地利、英国等地出版的唱歌集也相继传入；[①]在"和"的部分，是从日本雅乐、筝曲及谣曲等传统音乐中，选曲并填上新词；到了明治中期以后，"和"的成分逐渐消失，由日本作曲家自己创作新的"学校唱歌"取代。完全由日本人作曲的第一本《寻常小学唱歌集》于明治末期的1910年问世，三年后全六册出版，每册各编入20首歌，其中若干作品至今依然历久弥新，持续不衰。[②]

归纳日本"学校唱歌"的歌曲来源，有以下三种：

1、采用欧美各国民歌、歌曲及古典名曲，配以新词。代表性作品有《蝴蝶》(德国民歌，野村秋足，稻垣千颖作词)，《萤之光》(苏格兰民歌，作词者不详)。

2、采用雅乐及筝曲、俗曲、儿歌的旋律，配以《古今集》中的古歌词或新词。如《君之代》(原词《古今集》，林守广曲)、《樱花》(近世筝曲，作词不详)。

3、日本作曲家的创作。这是明治中期后的"学校唱歌"主要部分，如泷廉太郎作曲的《过年》、《戏水》等幼儿园唱歌曲，及中学唱歌曲《荒城之月》(土井晚翠词，1901)、《箱根八里》(鸟居忱词、1901)，田村虎藏作曲的《金太郎》(石原三和郎词，1900)等。

在歌曲性质的分类上，有童谣《大风吹》、《请让路》；集体游戏的歌曲《张开手》、《捉迷藏》、《放风筝》、《竹马》等，在没有广播、电视、计算机等现代科技产品的年代，凝聚巧思、匠心独运的游戏歌曲，带给儿童们无限欢欣；中日甲午战争及日俄战争期间，也产生了所谓的"爱国

---

① 见丘灯至夫：《真相的追导》，载《怀念的童谣》CD前言，日本哥伦比亚唱片公司，1989。

② 同前页注④。

歌曲";配合节庆的《大年初一》;以飞禽走兽为题材的《兔子和乌龟》、《鸽声波波(咕咕叫)》、《小马》、《蜗牛》等;描绘景致的抒情曲《月亮》、《富士山》、《夏天来了》等;以人物为题的《桃太郎》、《一寸法师》等。这些传唱近百年的"学校唱歌",至今仍是日本人的怀念歌曲。

至于中国的"学堂乐歌",是以日本的"学校唱歌"为蓝本,从歌集中采用欧美及日本流行的曲调填上新词,赋予符合时代的内容,少数采用传统音乐、中国民歌填词,自作曲的部分极少,旋律来源有以下四类:

1、直接采用日本"学校唱歌"创作曲填词,是数量最多的一类。如《中国男儿》(《寄宿舍的旧吊桶》,小由作之助曲,石更词)、《体操—兵操》(《手指游戏》,游戏歌,沈心工词)、《扬子江》(《铁道唱歌》,多梅稚曲,王引才词)。

2、以日本"学校唱歌"中采用西洋旋律者填上新词,亦为数不少,如《赛船》(《蝴蝶》,德国民歌,沈心工词)、《送别》(《旅愁》,原曲为美国约翰·奥德威(John P. Ordway,1824~1880)作的《梦见家和母亲》"Dreaming of Home and Mother",李叔同词)。

3、以中国传统曲调或民歌填词者,有《祖国歌》(旋律取自江南丝竹《老六板》,李叔同词)、《采茶歌》(旋律采用安徽民歌《凤阳调》,沈心工词)。

4、中国音乐家自作曲,有李叔同写词、作曲的三部合唱曲《春游》,及沈心工作曲、杨度写词的《黄河》较有名。

在日本正式传入西方音乐的起步阶段,为了解决同时使用东西方教材的矛盾,以伊泽修二为中心、成立于1879年的文部省音乐调研所(曲调挂),固然致力于"东西折衷"的教育方针,但在1887年该机构改为东京音乐学校、并聘请奥匈帝国的教师迪特里希(Rudolf Dittrich, 1867-1919)后,逐渐趋向以德国制度为中心的音乐教育体系,在不知不觉中将德国音乐当成一切国家音乐中最优秀的音乐,唱歌教育逐渐向艺术音乐教育发展。日本人作曲的《荒城之月》等名曲编入了教科书,德文歌曲如舒伯特(F. Schubert,1797~1828)的《摇蓝曲》(Wiegenlied)、《菩提树》(Der Liedenbaum)、《野玫瑰》(Heidenroslein)等艺术歌曲译成日语

出版，作为教材。紧接着中国亦尾随于后，将这些德国艺术歌曲作为教材，译成中文，编入学校唱歌集中使用；在李叔同选曲填词的歌曲中，大半是美国的最受欢迎歌曲，如《忆儿时》的原曲，是美国作曲家威廉·莎士比亚·海斯(W. S. Hays, 1837～1907)所作的《我亲爱的阳光明媚的老家》("My Dear Old Sunny Home")，此曲亦曾由犬童球溪填词，题作《故乡的废宅》，收入《中等教育唱歌集》中(1907)。无论是中、日的学校歌曲，大部分均采用西方大、小调式，仅歌词以中，日文唱出。在以传统古歌、民歌填词，或自创曲部份，五声音阶调子很多；曲式以欧洲18、19世纪的民歌或赞美歌为规范；和声方面，由于大多数中、日乐教工作者，尚未能掌握写作和声的作曲技巧，只能写作以齐唱方式、单音唱出的歌曲，再由教师以钢琴或风琴弹出简单的伴奏。泷廉太郎(1879～1903)的创作与山田耕筰(1866～1965)在昭和初期1920年代完成的《童谣百曲集》，算是在日本学校歌曲创作及编辑推广上，步向艺术化与民族化风格的代表作品。

在日本"学校唱歌"的歌曲内容部份，早期配合社会环境的改变，有许多生活歌曲，还有集体游戏的儿歌，另有在中日甲午战争与日俄战争期间，应运而生的进行曲式的反战歌曲和军歌，它们有着轻快有力的鼓舞歌调，发挥了提升民族精神的作用。而在采用古歌调填新词、或采用西洋名歌曲调填词或译词部份，则不乏格调清新的抒情歌词；至于中国"学堂乐歌"的内容，有陶治儿童品性的美育歌曲，唤起民族觉醒自强、鼓吹民主科学思想的爱国歌曲，争取平等替女子鸣不平的妇女歌曲，也有反映社会文化新风尚的典雅抒情歌曲。

三、日治时期台湾学校唱歌教育的发轫与推广

中日甲午战争，清廷战败，1895年签订"马关条约"，将台湾割让给日本，直至1945年太平洋战争日本战败后，台湾光复，归还中国。前后50年，在台湾史上称为日据(治)时代。

1、台湾学校唱歌教育的发端

中日马关条约签订后，时任国家教育社社长的的伊泽修二，前往拜访首任台湾总督桦山资纪，提出希望在台湾实施国家主义教育的抱

负，并造访元帅山县有朋获首肯，[①]伊泽后以总督随员身份前往台湾，被任命为学务部长，负责殖民地教育开拓的工作。[②] 其理念为"不仅以威力征服其外在，特别是征服其精神，使之去旧国之梦，发挥新国民的精神。"[③]伊泽并确信，教导台民习日语，透过语言之同化使其归属，是他实施"日本化"国家教育之经营方针。在伊泽负责规划的台湾教育制度中，尤以理想教员的养成为主要的基础，[④]并以普及日语的大众教育及普及日语教员养成的师范教育为台湾殖民教育的主流，以为开拓新领土教育之本源，这也是台湾教育近代化的开端。

2、伊泽修二与台湾师范教育唱歌课

1896年，伊泽修二规划的"国(日)语学校"，被设订为日治初期殖民政府在台湾成立之高等综合教育机构。该校在语学部及师范部的教学科目中，均授唱歌课。[⑤] "唱歌"与"体操"被列为必修课程，这与伊泽的重视有关。伊泽为日本国内著名之近代乐教开拓者，但其在美国师范学校修习过程中，[⑥]"唱歌"却是他最感困难的学科，[⑦]因而也越能体会音乐实为人类感情的抒发。他对日本以武士为中心的传统教育，不注重艺能教育的现象深不以为然。1886年，日本发布的师范学校令中，即显示了伊泽的教育伦理观，强调音乐教育的目的在修身、养性、学艺。[⑧]

伊泽修二在1896年规划的"台湾总督府国语学校"，在"师范部"设唱歌课的目的，明订为"教授唱歌"，"就歌词及乐谱之高雅纯正、于

---

① 伊泽修二君还历祝贺会:《乐石自传教界周游前记》,1912,204~206页。

② 台湾教育会:《台湾教育沿革志》,1939,5页。

③ 《国家教育》第33号,1995年1月18日。转引自上沼八郎:《伊泽修二》,吉川弘文馆,1962,213页。

④ 《乐石自传教界周游前记》,1912,216页。

⑤ 1986年"台湾总督府国语学校规则"第二章第六、七条,《台湾教育沿革志》,1939,547页。

⑥ 1875年伊泽修二被派遣赴美国麻州桥水师范学校(State Normal School at Bridgewater)就读。

⑦ 同前页注③,28~29页。

⑧ 森重远:《学校管理法序》,载《乐石自传教界周游前记》,1912,301~303页。

教育有所裨益者练习之,并兼使其知音乐上名称记号等之要略及歌词之意义为要。"[①]国语学校授业的要旨,以养成"锻炼精神,磨励德操"并"富于忠君爱国志气"之教员为宗旨,[②]在使台人"去旧国之梦,发挥新国民精神",亦即所谓"日本皇民化"的国家主义教育观为目标。

3、唱歌教育在台湾学校的实施

1895年,伊泽因公返日,留守台北芝山岩学务部的部员中岛长吉致函伊泽,建议可考虑在台湾学校加设音乐科,教授台人唱歌。伊泽率领在东京募集的讲习员、教员等,于1896年回台,第一回讲习员于四月十五日开始授课,此为台湾师范教育的起源,[③]课程安排中含"唱歌"课,这是音乐教育在台湾实施之始,亦为乐教列入台湾师范课程的开始。国语学校第一附属学校招收甲、乙两组台籍新生,"唱歌"课一开始,由伊泽修二亲任教席,示范教法,他极为重视"问答"一科,在教具方面则使用"挂图"辅佐问答教学。

教科书援用日本国内小学校之用书,"唱歌"课使用伊泽在音乐调查研究机构—音乐曲调挂(督察科)时代编纂的《小学唱歌集》为教材,教唱歌曲与日本学校同,如《君之代》、《皇御国》、《萤之光》等曲,[④]在教学法上,伊泽以"挂图"为媒介,借重实物与观察的过程,在一问一答间注入知识,这也正是19世纪初,裴斯塔洛齐(J. H. Pestalozzi. 1746~1827)学派的"开发教学法"的特色。伊泽从他的唱歌教师梅森(L. W. Mason,1828~1897)处习得开发教学法,[⑤]梅森于1880年应聘来日,在唱歌教材上,制作了《唱歌挂图》(1882)与《小学唱歌集》三册,《第一集》(1881)为音程练习教材及三十三首单音唱歌;《第二集》(1883)为基础练习教材及十六首歌曲,含十五首单音唱歌,一首三部

---

① 1986年"台湾总督府国语学校规则"第二章第十七条,《台湾教育沿革志》,551页。

② 1986年"台湾总督府国语学校规则"第二章第十六条,《台湾教育沿革志》,549页。

③ 《台湾教育沿革志》,541页。

④ 台湾教育会:《伊泽修二先生与台湾教育》,1944,110~112页。

⑤ 木村信之:《创造性与音乐教育》音乐之友社,1968,86~87页。

轮唱;《第三集》(1884)为"教授高等及上等学生"之内容,有单旋律十四首,两首部分二部合唱,五首轮唱,十二首二部合唱及九首三部合唱。[①] 这种循序渐进的教材编辑方式,即为开发教学法的特色,也成了影响台湾近代化音乐教育最深刻的乐教观之一。由伊泽修二推介的《小学唱歌集》的传播,这种重视德育的教育宗旨,透过殖民教育传入,成为台湾乐教发展启蒙时期的中心思想。

伊泽修二在1896年底,再率自东京招募的第二批讲习员来台,其中包括台湾第一位学校唱歌教师高桥二三四,[②]他任教国语学校,独立负责校内各部门的唱歌教学,直至1906年他返日为止。[③] 这位担任了十年台湾唱歌教育启蒙工作的音乐教师,引入了日本西式新音乐的德育音乐观,认为唱歌有益身心,可达移风易俗的效果;[④]在教材选择的要点上,除包括音乐基本要素中的调性、节拍、音程、曲长、音域,及歌词句法、内容上的恰当外,特别重视调性与情绪的关系,避柔弱、采勇壮的曲调,以培养性情刚强的国民;[⑤]还有选择男女有别、符合节期、气候歌曲的原则,则是依据讲究伦理的儒家思想为本。这种早期传入台湾的教材选择根据,即源自日本音乐曲调挂(督察科)的选曲标准。[⑥]

高桥二三四在1900年强调唱歌教育要"与其他学科保持连系"的观念,是为将赫尔巴特(J. F. Herbart, 1776~1841)理论[⑦]导入日本的教育家谷本富(1867~1940)所提出。赫氏重视德性育成的教育哲

---

① 《教科教育百年史》,1985,第395页。

② 吉野秀公:《台湾教育史》,1927,第19~20页。

③ 1897年起,国语学校第四附小成立,高桥二三四担任唱歌教师,(载《台湾教育沿革志》,页422。)自1898年起高桥担任国语学校师范部、土语部、国语部讲习员,及中学部的音乐教员(载《台湾总督府国语学校校友会杂志》第1号,页63。)

④ 见高桥二三四论及唱歌教材选择的文字,载《台湾总督府国语学校校友会杂志》第5号(1900),第18~20页。

⑤ 同注①,第18~19页。

⑥ 山住正己校注:《洋乐事始》,平凡社,1971,第106~107页。

⑦ 郝尔巴特的基本学说认为,教育的方法可分为管理、教授、训育三部份。强调新旧观念统合,重视德性育成的教育哲学与强调统合的教授方法,其教育理论在日本追随者极众。

学与强调统合的教授方法，[①]谷本富在1894年出版的《实用教育学及教授法》一书，即为阐释赫氏学说的名著。从赫氏主义出发的唱歌教育，以道德品性的陶冶为最高目标，在教材上也强调多元趣味与教科统合的重点。谷本书中提出“唱歌科应添加教科统合之本义，使与其它科目紧密关连”的主张，除采用赫氏学说外，还融会了美国教育学者帕克(F. W. Parker, 1837～1902)的“教科统合说”。[②] 受教科统合观念的影响，“教科统合唱歌”于1900年在日本大为兴盛，将之与修身、地理、历史等科目结合，“使从歌词中获得知识”。[③] 台湾总督府在1915年出版的《公学校唱歌集》的序言中，亦已将此观念言明：“各学年在选择教材时，应留意本书的题材、歌词、曲谱之难易，及与国民读本的联系。”因此教《纪元节》、《天长节》等歌时，应与祭仪联系，开运动会时唱《运动会》歌，唱相对于天皇的臣民代表人物《二宫金次郎》时，则与修身课配合。受此教科统合观念影响，高桥便与杉山文悟合作，创作编辑了《新鲜台湾地理唱歌》(1902)，与宇井英合作了《台湾周游唱歌》，这些歌曲均已收入台湾总督府编纂的《公学校唱歌集》(1921)，风行一时。许多童谣、游戏歌、抒情歌等，一直以来也唱入了老一辈台人的口中、心上。

1899年台湾总督府颁布“师范学校规则”，订定师范学校以培养台籍之“国语传习所”及所有公学校教师为主，音乐为必修课，其内容以唱歌为主。日治时期台湾的初等教育，除日人小学，还有汉人的公学校及土著番人公学校，音乐一科始终是初等学校教育的必修科目。[④] 相较于日本小学校，直到1907年“改正小学校令”公布，唱歌科始列入“必修科目”，[⑤]台湾音乐教育中的唱歌课能于规划之始，排入必修课

---

① 《教科教育百年史》，1985，第142页。

② 美国教育学者帕克(F. W. Parker, 1837～1902)，曾留学德国，将诸多教育学原理引进美国并实践之，见木村信之：《创造性与音乐教育》，1968，第102页。

③ 木村信之：《创造性与音乐教育》，1968，第134页。

④ 台湾省文献会编印：《教育志》，载《台湾省通志》，1971，记载修业年限六年间，音乐为必修科目。

⑤ 日本教育音乐协会：《本邦音乐教育史》，1934，第148页。

程，并列为普及科目，伊泽修二的大力推行为关键因素。只是所唱歌曲为官方所订、日语的中、小学生歌曲，伊泽从国家主义出发的国粹式乐教观，在台湾普通教育发展中所延伸的影响，是作为被殖民者的台湾人的无奈命运。

四、歌曲传唱带动了西洋音乐文化的传播与东西音乐的交流

初期的日本“学校唱歌”及中国“学堂乐歌”中，无论是欧美名曲的填词歌曲，或是欧化了的军歌风歌曲，均不仅在学校中传唱，而是超越学校范围普及于社会中，影响所及，也带动了西洋音乐文化的传播。

1、西洋音乐文化的发展、普及与价值的肯定

1886年前后，西方国家的乐队、歌唱家、独奏家纷纷在东京演出。1881年，皇室宫廷乐团举行第一次公开音乐会；[①]1886年，以东京上流社会为中心，大日本音乐会（会长为锅岛直大候爵，副会长为伊泽修二）的两百名会员，开始练习西洋乐器，并举行一年两次的西洋音乐演奏会；1887年音乐调研机构“曲调挂”初次演出交响曲，[②]演奏贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770～1827）第一交响曲；第一份音乐杂志《大乐囃子》在1890年出版；第一次歌剧演出在1894年，演出古诺（Charles Gounod, 1818～1893）的《浮士德》（“Faust”，1859）中的一幕；[③]1903年，东京音乐学校开始由日本人演出西洋歌剧，上演了格鲁克（Christoph Willibald von Gluck, 1714～1787）的《奥菲欧与尤丽迪采》（“Orphee et Eurydice”，1774）；[④]大正时代，欧美演奏、演唱专家来日演出越加频繁，促成了帝国剧场的兴建。1879年，在文部省内设置的音乐调研机构“音乐曲调挂”，在初期始终遵循“和洋折衷”的宗旨，明治中期伊泽离职后，社会思潮转向崇尚西洋音乐为荣，日本也逐渐走向了全盘西化。

---

① 见宋瑾：《中日比较：音乐的东西方处理》，载《比较音乐研究》，1996年第12期。

② 星旭：《日本音乐简史》，李春光译，人民音乐出版社，1986，第97页。

③ 该剧系由外国人扮演。

④ 同注②。

在中国，随着"学堂乐歌"的发展，不仅西洋音乐理论的介绍日益深入，学习西洋音乐也形成社会性的新文化思潮，经由"学堂乐歌"广泛而深入的影响，音乐团体、音乐出版及音乐演出等社会音乐活动也逐渐发展、成长。"学堂乐歌"的几位倡导人如曾志忞、沈心工、李叔同等，也成了中国新音乐的启蒙者，除作"乐歌"，组织音乐社团，举办音乐讲座，并翻译相关音乐著作。1904 年，曾志忞编译发表了《乐典大意》，提供了为学校使用的第一本乐理书藉；1905 年，李叔同在东京首创了《音乐小杂志》期刊，传播西洋音乐知识；1907 年，曾志忞自日回国，在 1908 年与高寿田、冯亚雄等人，在上海合办上海贫儿院，设音乐部，组织管弦乐队；沈彭年的《乐理概论》、高寿田的《和声学》等乐理书籍，也先后在 1908 和 1914 年先后出版。随着"学堂乐歌"的发展，一般中国人也开始有机会接触基本乐理、风琴、钢琴、提琴、五线谱、简谱等西洋音乐常识，音乐术语如"音阶"、"音程"、"拍子"、"倚音"、"室内乐"等，亦采用日语汉字词汇，沿用至今。

2、传入并普及了西洋简谱

简谱的雏形于 16 世纪初见于欧洲，17 世纪法国天主教方济各会教士苏艾蒂（Jean Jocques Southaitty）加以改进后曾用于教唱宗教歌曲。18 世纪中叶法国思想家卢梭（Jean Jocques Rousseau，1712 ~ 1778）再加改进并倡导，编入他的《音乐辞典》中。今人使用之简谱称为 Cheve System，是由法国医生舒威（Emile – Joseph – Maurice Cheve，1804 – 64）、加兰（Pierre Galin）、帕里斯兄妹（Aime & Nanine Paris）定型并推广，在法国音乐教学上应用甚广，并于 19 世纪经由美国传至日本，在音乐教育中广泛使用。中国早期的"学堂乐歌"既自日本引进，自然采用了日本使用简谱的作法。曾志忞于日本东京编辑出版的《江苏杂志》上，发表的《乐理大意》一文，除介绍西洋乐理知识，并以简谱与五线谱的对照形式，刊登了《练兵》、《春游》等六首"乐歌"，是公认最早发表的"乐歌"，[①]也是中国人最早使用简谱的记录。1904 年，曾

① 见刘靖之：《新音乐萌芽期》，载刘靖之编《中国新音乐史论集》，香港大学亚洲研究中心，1986，第 18 页。

志忞与沈心工编辑的《教育唱歌集》及《学校唱歌集》，和1906年李叔同编的《国学唱歌集》，均推广使用简谱记谱法。沈心工于1903年自日本回国，任教于上海南洋附小，首次开设"乐歌"课，并采用新式简谱教歌。时至今日，简谱已成为大众音乐活动中最普遍使用的谱式。

五、歌曲的艺术价值及其对歌乐创作发展的影响比较

选曲、填词或作曲、写词，是中、日两国的学校歌曲产生的基本方式，只有好词配上好曲，歌曲才得以留传久远。日本的"学校唱歌"较之于中国的"学堂乐歌"，在广泛传唱久远并延续歌乐生命及影响力的成效上，以笔者长期从事音乐传播工作的经验观察之，"学堂乐歌"显然稍显逊色。① 必竟动听的音乐旋律，配上贴切优美的歌词，再加上得宜之长期推广，始能延续歌曲的艺术生命。此所以如《送别》、《摇篮曲》、《野玫瑰》等西洋经典作品的填词或译词歌曲，依旧能在中、日学校及社会传唱不止。

日本"学校唱歌"中的创作曲，占有主要份量，其作曲者如泷廉太郎，在日本歌乐创作史上深具才气，极有贡献。1895年，泷廉太郎十六岁时，入东京音乐学校就读，1900年他完成了日本第一首合唱曲《花》，1901年时，他以研究生的身份参加当时的"中学唱歌"甄选，以《荒城之月》等三首曲子入围得奖，这在日本音乐史上，算是划时代的事迹。1901年他赴德留学，1903年即因肺病，英年早逝。② 山田耕筰是1908年毕业于东京音乐学校声乐科，1910年前往德国柏林音乐院深造，主修作曲，1914年回国，1917年再有机会留美一年半，是一位既

① 以笔者多年在中国广播公司从事大众传播歌乐推广的经验来考察经验，从乐谱及有声资料的出版，当今音乐教科书的内容，歌曲在广播、电视及音乐会演出机会的比例等，调查统计两者传唱的实际生态，所得资料印证之。

② 泷廉太郎是日本家喻户晓的早期作曲家，1879年8月24日出生于东京，正是音乐调查研究机构创立的第一年。他于1894年入东京音乐学校、1898年入研究科就读，1899年获研究补助费，发挥了钢琴演奏及作曲的才华。1901年，泷廉太郎获文部省支助，赴德国莱比锡音乐院，主修作曲与钢琴。可惜因肺病而中途辍学，1902年回国，1923年6月29日，病逝故乡大分县。其生平暨作品录音，详见《泷廉太郎逝世九十周年作品纪念专辑》，胜利唱片(Victor)，编号VICC-5026，1993。

具才气、又得深造机缘的作曲家。山田曾创作并搜集广泛流传的童谣，编撰《童谣百首集》，其中《红蜻蜓》一曲，在日本已整整留传80年了，绝大多数日本国民都能琅琅上口。[①] 而如中学唱歌集中的《荒城之月》等名曲，他更是重新加以编曲推广，使延续歌曲之生命。

中国“学堂乐歌”发展过程中的先躯者，均为以音乐教育家的身份，谱写“乐歌”，自创曲的比例低，质量亦平凡，少有留传，广为传唱者仅属以西洋名歌旋律，填词、译词之作。沈心工(1870～1947)于1897年入上海南洋公学师范学堂主修数学，1902年赴日留学，1903年回国从事乐教工作。沈心工在编写“乐歌”教科书上贡献良多，一生编写“乐歌”180多首，曾出版《心工唱歌集》；曾志忞(1879～1929)于1901年日赴日留学，入东京早稻田大学修习法律，并投身留学生的音乐活动，早期发表乐歌于《江苏杂志》(6首)及《教育唱歌集》(16首)，歌曲品质只能算是习作；李叔同(1880～1942)为三人中最具艺术修养及乐感、亦曾认真修习音乐者，他于1905至1910年间，在东京深造音乐、美术、戏剧等艺术科目，一生创编歌曲74首，经他选择为之填词的欧美通俗名曲，均属曲调优美流畅，文辞生动华丽、意境韵味十足，词曲结合自然之作，如《送别》、《忆儿时》；李叔同自作词曲者，如《春游》、《早秋》、《留别》，亦均传唱一时，在艺术水准上，超越他同时代的其他作者。[②]

六、小结

中、日两国处于相同的历史阶段，为提高全民素质，学习西方科技文明，皆从改革发展教育起步。在引进西洋音乐初期，由于当时的历史进程、政治背景、社会环境、文化传统、民族心理、价值观念等存在着很大的差异，也有不少相似之处，而在音乐创作的外在动力与内在机制上，也有所不同，因此在音乐成果与影响上，也就产生了差异。

---

① 详见横堀朱美撰《关于红蜻蜓这首童谣》唱片专辑之前言，这首流传了八十年的歌，是山田耕筰所写，东京：BMG Victor公司制作出版，1995。

② 见汪毓和：《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社，1994，第36、37页，笔者亦深有同感。

日本在1871年成立文部省(教育部)。1872年,明治政府制定了学校教育制度,虽然规定了小学校要教唱歌,中学校教器乐,但因得不到教材,并未实施。但文部省已开始有计划、有方向的筹划。只是执行过程中,转为彻底的吸收、移植西洋音乐文化,既采用西洋技术、理论及制度,更将之同化为己有。以"学制"的制定来说,所实施的学校制度,分全国为八大区,各设大学;每一大区再区隔为32中区,各设中学;每一中区再分为210小区,各设小学。颁布"学制"后,文部首派伊泽修二等三人留学美国,见闻了美国的教育制度后,返国成为明治政府的官派主管,彻底执行教育制度的改革,建立音乐教育体系,培养执行"和洋折衷"方向的教育家。[①] 但在执行过程中,从引进西洋音乐,培养音乐人才,将以唱歌为主的教育,在官方领导下,逐渐向艺术音乐教育过渡。这与当初伊泽的目标:"创作折中东西方音乐的新曲、培养能够振兴将来'国乐'的方向",似乎开始走偏。当伊泽辞去东京音乐学校校长一职,学校开始一面倒地致力于专注西洋古典音乐的教学方针,聘请了德籍教师迪特里希传授以德国为中心的音乐教育,欧洲古典音乐文化也逐渐渗透到大众的音乐生活中。[②]

中国近代中、小学音乐教育与专业音乐的建立和发展,并未像日本"学校唱歌"似的,由教育部主导,循序渐进地与一般学校及专业音乐教育制度紧密结合,亦步亦趋地成长。中国的"学堂乐歌"是维新派的留日学生,主动自发的借镜、创作、推广,经由青年知识分子初步有系统的介绍传播。清政府于1901年颁布实行"变法新政"的决定,1904四年将奏准订定的《奏定学堂章程》正式实行,许多新学堂逐建普遍开设了"乐歌"课。学校从蒙养院、初等中学、高等小学、中学等级顺序排订。在蒙养院中有"歌谣"一科,其它学校则以"吟诗"取代,直至1909年,音乐课开始在小学及师范学校普遍设立。[③] 地方政府及民间的新学堂,则较全国性官方学堂早设"乐歌"课。当时教唱"学堂乐

---

① 星旭:《日本音乐简史》,李春光译,人民音乐出版社,1986,第94~110页。
② 同上,第96页。
③ 韩国璜:《自西徂东》第二集,时报出版公司,1985,第10~12页。

歌"的对象和范围,只限于幼儿园、小学及小部份中学,在整个教育体系中尚未被重视。直至1912年,由民国政府教育部,将"乐歌"课列为中、小学必修课程,于是在国内和日本,各式各样的唱歌书得以陆续刊出。"乐歌"本身,有不少词体艰涩,词曲搭配格格不入者,况且当时中国本身尚无培养专业教师的学校,[①]而"乐歌"的兴起,又需要大量音乐教师,师资供不应求与素质不齐的矛盾现象,自然影响音乐教学的成效。在此中国新音乐的萌芽阶段,"乐歌"品质及其创作者,亦呈现不成熟现象。

相较于日本,中国的"学堂乐歌"较日本的"学校唱歌",在起步阶段晚了约30年,但在排入为学校必修课程的进度上,却拉近了距离。日本在1907年"改正小学校令"公布时,唱歌科始列入"必修科目";中国则在民国成立后的1912年纳入学校课程;台湾音乐教育中的"唱歌课",虽能于19世纪末的规划之始,即排入必修课程,并列为普及科目,只是在以日本国家主义为立足点的国粹式乐教观下,所唱歌曲为官方所订日语的中、小学生歌曲,这是作为被殖民者的台湾人、无可避免面对被扭曲了的命运的民族悲哀。现在仅从中、日两国的文化传统、价值观念、时代背景、音乐环境各方面来比较分析推广"乐歌"成效上的差异。

1、文化传统与价值观念的比较

长久以来,实用主义的原则,始终是日本对外来文化及其价值体系判断、取舍的标准,从摄取、吸收、利用多元的外来文化的历史经验中,导致了多元文化价值观念的形成。面对西方近代思潮的涌入,深受中国儒家文化影响的中国知识分子,自然勇于在使命感趋使下面对挑战,订定自我更新的方向。

历来中国的士大夫,在儒家文化价值观的影响下,维护中国传统文化始终是其价值判断的重心,面对外来的西方文明,知识分子对传统社会更新的动力,自然不如日本人的冲劲十足,而是在观望、矛盾与

---

① 见张友刚:《我国清末民初的音乐教育》,载《中央音乐学院学报》,1989年第4期,第65~69页。

冲突中,延误着"目标",而日本则是当着一种"手段"的勇往直前了。

2、时代背景与音乐环境的比较

明治时代,经历了政治变革,正是一个开明、进取的崭新时期。日本传统音乐与西方音乐并存是其经营的目标。对西方音乐的输入,日本民族在好奇心与包容性的躯使下,喜爱西方音乐的大众越来越多,而愿以开化的思想,放眼世界,全然投入学习西乐者,亦大有人在。以唱歌为主的音乐教育,得以自然地向艺术音乐教育过渡。

清末民初的中国,先有清政府的闭关自守,西方列强在政治、经济、军事、文化方面的入侵,到1894年的中日战争,中国又失利,再加后有辛亥革命的推翻满清政府的内部动乱阶段,维新运动的失败,使得民间有识之士的革新意见与作法,未能得政府支持而彻底贯彻。再说"学堂乐歌"的传扬,在广大的中国土地上,仅属初步系统的片面传播。但在"乐歌"发展过程中,音乐教育工作者如沈心工、曾志忞、李叔同的创作、编配、推广,为中国学校音乐教育的创建和发展,作出了重要的贡献,在思想启蒙方面给予青少年深刻的影响,也使得集体唱歌的新艺术形式,得以发展。

随着"学堂乐歌"的发展,西洋音乐文化的知识和技艺得到了初步介绍,也间接影响了"五四"后中国现代专业音乐文化的建立和发展。只是当时多数音乐家都拥护蔡元培提出的"以美育代宗教"的号召,把"为人生的艺术"作为自己音乐实践的出发点,力求使音乐艺术能为多数人民群众所喜爱。而实际上的发展现状却是离群众越来越远!普通学校音乐教育不被重视,专业音乐教育却走进了与时代脱节、与本民族音乐文化疏离的窘境。今日的"学校唱歌"被通俗的商业歌曲挤压到几乎没有生存空间,究其原因,当前的学校音乐教育生态出了问题,乐教工作者的理念与养成失去了方向,都是不可推卸责任的问题所在。

近百年来的中、日乐教发展,音乐创作者只关心世界创作乐坛前卫风格的确立;声乐习唱者,多以演唱西方歌剧作品及德、法艺术歌曲作为修习的目标;音乐教育工作者多的是以教琴赚钱为方向,而忘却了美育传扬的天职。我们实在非常怀念上个世纪的"学堂乐歌"与

西洋影響のもとでの中日両国の
「学校唱歌」と「学堂楽歌」
の発展状況の比較

明治維新時代における日本と清朝末期、民国国初期における中国は音楽教育の発展と変革の過程において同じ点も相違国も多くある。西洋音楽が中日両国に伝わってからすでに一世紀近くになった。この一世紀を考察してみたところこの期間において「ヨーロッパ音楽中心論」のもとに学校音楽教育は発展していて歌曲の素材にしても教育のシステムにしても音楽の理論にしても音楽の創作にしても西洋の影響を大いに受けるという音楽文化のあり方が表れている？

中日両国が近代において相次いで表れた西洋音楽の輸入は抵抗しようにも抵抗できない歴史的な風潮である。本文の主旨は新しい視角から学校が歐米の学制にしたがって小学校で唱歌の教科を設置していたということから表れた西洋の影響を大いに受けるという音楽文化のあり方を比較して分析するということである。中日両国は積極的にどんな西洋音楽の文化要素を選択して吸収したか、どういう風に東西の交流を行われたか、どのような文化価値の体系を確立したか、何の後遺症を生まれたか、本文は「学堂楽歌」と「日本学校歌唱」との歴史的な根源によって「学堂楽歌」の成敗と得失を分析して述べさせていただきたいと思っている。

また、本文は日本統治初期における台湾で殖民統治者はいかに学校で唱歌教育を実施したかということを検討してみて、中日両国の発展状況と比較して分析しているのである。

本文の研究はまず社会仕組みも巨大な変化が起こったし、文化の生態環境も変わりつつある新世紀の始め頃において西洋の強い影響のもとで、中日両国および台湾の音楽教育の発展を顧みて比較して検討してみる。一人の民族音楽学者としての視点から深く観察して以下の点を分析して説明しようと思っている。

一　正式に西洋音楽教育を輸入する歴史の発展と比較

二　西洋化歌曲の曲調のもとと歌曲内容の比較と分析

三　日本統治時代における台湾の学校歌唱教育の発展と普及

1　台湾学校歌唱教育の起こり

2　伊沢修二と台湾師範教育唱歌授業

3　唱歌教育が台湾の学校での実施(日本統治時代における公立学校の音楽教科書が回復初期における台湾音楽教科書に対する影響はほかの文でより深く検討してみようとする)

四　歌曲の流行によって西洋音楽文化が広まって東西音楽を交流する

五　歌曲の芸術価値および声楽創作の発展に対する影響

六　結論に再び中日両国の文化伝統、価値観、時代背景、音楽環境などの各方面から、「楽歌」を普及される成果を比較して分析してみる。

「楽堂楽歌」の発展にしたがって、五四運動以後の中国現代専門音楽文化の確立と発展を間接に影響した。けれども当時数多くの音楽家は蔡元培が主唱した「美的教育を宗教としろ」という呼びかけに応じていた。今になると、「学校唱歌」はもう庶民たちから離れていくのは現状である。普通の学校音楽教育は重視されないばかりでなく、専門音楽教育も時代離れ、自分の民族音楽文化を遠ざかっ

ていくという苦境に陥った。今日の「學校歌唱」が通俗な流行歌に押し付けられ、生存の空間さえなくなったと言っても過言でもない。その原因は、今の学校音楽教育環境が問題が起こったり音楽教育者の理念が正しい方向がなくなったりするところにある。

1970～80年代の中学校校内合唱コンクール

影山建樹

1．概要

1970年代、日本の各地で始まった「校内合唱コンクール」は青年前期という不安定な年令(13～15歳)にある中学生がひたむきに取組むことのできる行事として、単に音楽科のみならず、中学校全体の重要な行事として、各種の変遷を伴いつつも日本全国に広まっていった。

ここでは私が昭和41年(1966)に清水市立庵原中学校で取組みはじめた体験を中心にその活動を紹介する。

合唱コンクールの発端は受験体制の中にある中学生が試験対策としての音楽理論の学習は行うものの、表現や鑑賞活動には消極的であった音楽学習の活発化のために開始された。

当時の中学校で指揮や伴奏の経験を持つ生徒は皆無にひとしく、中学生向きの合唱曲も少なかったから、指導者の苦労も大きく、生徒の努力も大変なものだった。和声の楽しみを知る者もないため、合唱してハーモニイを得させることもむずかしかった。

こうした苦労の連続だったが、第一回のコンクールを終了して状況が一変した。生徒たちは「もう一度歌いたい」「もっと練習してい

い発表をしたい」といい、教師たちは「これほど夢中になって取組む生徒がいることに感動した」「技能の優劣以上に曲にひたって目を輝かせて歌う生徒の姿に驚きの連続だった」「合唱するためには学級全体の人間関係を良好にしなければならず、単なる技能の競技ではなく学級経営改善の活動である」といった感想が発表され、合唱コンクールは体育祭と並ぶ重要な学校行事として発展していくことになる。

2. 合唱コンクールを組織する手順(80年代頃)

a. 四月……行事の説明

年度頭書の職員会にて「合唱コンクール計画書」を配布し、説明し、了解を得る。(行事名、参加者、形態、期日、場所、日時、行事の目的、活動と留意点、当日の指導と分担、評価方法と事後指導、等。)

最初の授業で生徒に合唱コンクールの概要を知らせ、順次、準備をするよう要請する。(目的、指揮者、伴奏者の選出、選曲、パート分け、等。)五～七月……合唱準備係選出、選曲、楽譜印刷、発声訓練、等。

b. 八月……夏季休業中……指揮、伴奏の練習

c. 九月……体育祭終了後、本格練習合唱練習、音楽室(ピアノ使用)割当て、合同練習会、等。

d. 十一月……合唱コンクール……評価等

3. 付 a. よく用いられた合唱曲　b. 生徒の感想文　等　　－略－

4. まとめ

合唱が単なる音楽技能の比較競争から抜け出て生徒の人間関係の育成に及ぶにつれ、他教科教師の協力が高まって、行事が中学校全体のものと受け取られるようになった。当初、清水市内でわずか数校しか実施されていなかったこの催しが全市にいきわたるのにほんの数年しかかからなかったのもこの点が評価されたのだろう。

20世纪70年代至80年代日本初中的合唱比赛

1、概要

70年代始于日本各地“校内合唱比赛会”是青年前期这一不安定年龄段(13~15岁)的初中生能全身心投入的一项活动,它不仅在音乐课上,在整个中学生生活中都占据了重要的地位。在不断寻求变化的过程中,这种比赛逐渐扩展到了全国各地。

在此,我想介绍一下昭和41年(1966年)我第一次在清水市立庵原中学参与这一活动的一些体会。

在应试体制中的中学生为了考试他们热衷于音乐理论的学习,但是对表演和欣赏活动态度消极。为了使音乐学习更加生动活泼,我们便开始举办合唱比赛。

由于当时的中学里很少有富有指挥、伴奏经验的学生,因此指导者很辛苦,学生也非常努力。因为连懂得欣赏和声的人也没有,所以要让他们唱出协和的声部都非常困难。

虽然历经艰辛,但第一届合唱比赛结束后,情况有了明显的好转。学生们说“想再唱一次”、“想再练习后好好亮相。”教师们发表了感想:“学生们如此投入真是令人感动!”、“学生们的表演使得技巧的优劣显得不那么重要了,他们完全沉静在歌词的意境中,那充满生机的表演实在是令人震惊不已”、“为了合唱,全年级必须有良好的人际关系,这不是单纯的技巧竞赛,而是改善年级管理的活动。”合唱比赛与体育比赛并重,成为学校例行的一项活动,得到了很大的发展。

合唱比赛组织程序(约80年代)

a. 四月 例行活动的说明

在年度首次成员大会上颁布“合唱比赛计划书”,加以说明,取得

了解。(例行活动者、参加者、形式、日期、场所、时间、举行的目的、活动和注意事项、当天的指导和职责分工、评价方法和事后指导等。)

在最初的课堂上,通知学生合唱比赛的概要、次序、准备的要求(目的、指挥者的选举、选曲、分声部等)。

b. 五~七月　合唱准备负责人的选出、选曲、乐谱印刷、发声练习等。

c. 八月　夏季课堂上　指挥、伴奏和练习。

d. 九月体育比赛结束后,规则练习、合唱练习、音乐教室(钢琴的使用)的分配、联合练习会等。

e. 十一月　合唱比赛　评价等

2、协调

a. 好的合唱曲

b. 学生的感想文章等(略)

3、总结

合唱已经不仅仅停留在单纯的音乐技巧的较量这一层面,它起到了和谐学生间的人际关系,提高教师间的相互合作的作用。合唱比赛成为全体中学的一项例行活动。当初,在清水市只有几个学校开展这一项活动,可是只过了数年就普及到了全市,由此可见这项活动得到了大家的认可。

战后初期日本对台湾小学音乐教材的影响

赖美铃

一、前言

台湾的学校音乐教育始自日治时期建立的西式学制,学校的音乐课程教材因而产生。日本统治台湾五十年间,除了引入日本内地的唱歌教材,总督府也曾为公学校编纂唱歌教材。战后,台湾的音乐教育延续大陆的教育制度,初期的教材大都由大陆来台的音乐教师引入,并开始编纂音乐教科书,同时期也有日治时期赴日学习音乐的台湾音乐家,创作儿童歌曲、编纂音乐教材。本文以笔者进行教科书研究时所搜集的日治时期和战后初期小学音乐教科书,进行教科书分析比较。首先探讨战后初期教科书歌曲的来源,并与日治时期公学校唱歌教材及学堂乐歌进行比较,以了解日本对台湾小学音乐教材的影响。本文的年代以日治时期(1895～1945)至战后音乐教育的第一阶段(1945～1955)的小学音乐教材为研究范围。

二、台湾日治时期和战后初期的小学音乐教育制度

自1895年至1955年的六十年间,台湾经历巨大的政治变迁,对于教育政策有相当的影响,由于经历不同的政权,学校教育的制度也完全不同。

日治初期的教育政策并不明确，法令修订十分频繁。总督府设置公学校给台湾人的子弟就读，明治31年(1898)7月公布“台湾公学校令”，以地方经费设置六年制的公学校取代国语传习所，此时“唱歌”就是公学校课程表的必修科。明治37年(1904)公学校规则修正，将“唱歌”从必修科改为选修科，直到大正10年(1921)的法令才恢复必修科。唱歌教育的目的“以能够培养美感、涵养德行为首要”(公学校规则第三十一条)，而《公学校各科教授法》一书强调“唱歌科和国语科相互配合之下的教育成果，具有重大的意义”，都直接影响日治时期唱歌教科书之内容。“唱歌”在历次修订的公学校课表中，有时单独设科，有时和“体操”合科，甚至有“唱歌”、“体操”、“图画”三科合科的时期，不过“唱歌”科的平均上课时数都能维持每周1~2小时。昭和16年(1941)台湾的小学校和公学校改称国民学校，课程分成五类科目：国民科、实业科、理数科、体炼科和艺能科，“唱歌”科同时改称“音乐”科。虽然“音乐”科属艺能科，“体操”科属体炼科，但是在国民学校第一、二学年，“体操”和“音乐”两科仍然是合科，每周授课4小时，自第三学年才改为“音乐”，每周两小时。可见即使学制改变，音乐授课时数仍未更动(赖美铃,2002)。

唱歌科的教学内容在公学校改称国民学校之前，是名副其实的唱歌，以单音唱歌为主要内容，使用单旋律的歌曲。直到大正11年(1922)公布的唱歌课程表中，在第五、六学年的教学内容才包括简单的复音唱歌。至于公学校唱歌课程包含唱歌以外的教材，则是到国民学校时期的课程表才出现，此时科目名称改为音乐，内容不仅是唱歌，也首次包含欣赏和基本练习，显示音乐课程的内容渐趋完整。

战后，政府为废除日本式的教育，实施中国化的教育。自1946年1月首次订颁《台湾省国民学校暂行教学科目及教学时间表》，只列出教学科目和时数，其中音乐列为一科，自一年级至六年级，各年级教学时间均为80分钟。同年6月又宣布废止，改采用1942年抗战时期教育部在大陆颁布的课程标准，初级小学(一、二年级)每周60分钟，高级小学(三~六年级)每周约90分钟。1948年台湾为配合行宪及实际需要，中小学课程标准全面修订，初级小学的音乐、体育合并为唱

游，中、高年级音乐每周3节，每节30分钟。此时教育环境逐渐改善，音乐课程教学的情况也逐渐进步。课程标准于1952年再次修订，但未调整音乐授课时数。

1942年的《小学音乐课程标准》，将音乐自小学一年级起单独设科，音乐教材大纲及要目和年级的划分并不相同。初级小学是指小学一、二年级，而教材大纲的初级则包括第一学年至第四学年；高级小学是指小学三至六年级，而教材大纲的高级则包含第五、第六学年，教材类别分成欣赏教材（教师唱奏或留声机演奏、儿童唱奏）、基础训练教材（认谱、发音、节奏、听音）、歌曲教材和表演教材（儿童乐队、儿童歌剧）。此套课程标准，仍以歌唱为主，内容逐渐扩充，已建立后期音乐课程标准的雏形。1948年的《中高年级音乐课程标准》将教材纲要分成欣赏（演奏、故事）、基本练习（听音和发音、指挥法）和演习（乐理、歌曲表演和歌剧）三大类别。1952年公布的课程标准，主要是修订"国语"和"社会"两科的内容，并将过去沿用的《小学课程标准》名称改为《国民学校课程标准》，音乐科的内容完全采用1948年所公布之《中高年级音乐课程标准》，教材纲要的类别为欣赏、基本练习和演习。

台湾的音乐教育自日治时期即在初等教育制度中建立，音乐课程的授课时数每周约为1～2小时，课程内容以唱歌为主。战后课程内容不断地进步和扩充，包括认知、技能、情意三方面的学习，但是由于战后仍受到政治、经济的影响，对于外来的音乐教育思潮仍无暇顾及，因此至1952年公布的音乐课程标准，演奏尚未包含单一"乐器"的学习，而是以歌唱的方式或简易的节奏乐器来教学，创作教学也仍未加入。"歌剧表演和歌剧"是指三年级以歌唱为主，四年级则加入歌剧，并且以独唱、齐唱、对唱、轮唱、二部合唱来表现。

三、台湾战后初期学校音乐教材

战后初期由于师资短缺，物资缺乏，且因主要的教育政策之一是推行国语，在学校不能讲日本话，不能唱日本歌，也使得学校的音乐教材一时青黄不接。加上印刷的技术尚不发达，因此早期中小学上音乐课没有正式的教科书可用，大部分用教师自己以腊纸在钢版刻的讲义。受过日

本教育的老师,就把一些好听的日本歌曲,配上中文歌词,用普通话、台湾方言和日语夹杂着上课。若是找不到教材,就自己创作,自己编曲给学生唱。许多位教师都是在这样的情况下开始作曲和编曲,留下丰富作品。大约在1948年之后,台湾才从大陆上引进抗战之前的音乐教材,同时大陆来台的音乐教师也开始编纂音乐课本。如1953年刘天林编的《适用音乐教材》,和梁荣岭女士主编的《小学音乐》等。音乐课本的内容大都以大陆的课本为蓝本,加上一些台湾本地的民谣。

台湾的音乐家对于音乐教材也曾有过关切,其中以"台湾省文化协进会"的委员们为推广台湾早期的音乐教育不遗余力,除了在全省音乐比赛增设作曲组之外,并为了出版音乐教材,理事长游弥坚先生更积极推动"台湾省教育会"出版组的工作。首先是省教育会在1947年委托张福兴先生主编了一小套小学音乐课本,1952年出版的《一〇一世界名歌》,由吕泉生先生担任总校订,同一时期《新选歌谣》创刊,更成为台湾第一本创作歌谣集。第二阶段(1956~1967)音乐教科书的出版社犹如雨后春笋一般的成立,这些课本需送教育部审定后才能出版发行,送审的书局非常踊跃,国立编译馆仍有案可查者计有22家。课本的版本虽多,但使用情况却一直不可考,而且品质良莠不齐。笔者选择《新选歌谣》月刊,天同出版社(梁荣岭主编)、台湾教育会、复兴书局(李永刚主编)等四套音乐教材进行分析和比较,以探讨其歌曲的来源。其中《新选歌谣》月刊并非依据音乐课程标准编辑的教材,但是此刊物是因学校音乐教材短缺而创刊,99期所刊登的歌曲被许多后来的音乐课本采用。三套音乐课本的出版年代略有先后,但是都依据1952年公布的《国民学校课程标准》编辑,并通过教育部审定。表一列出四套教材的出版年代、出版社及主编等。

表一　战后初期音乐教材一览表

书　　名	出版者	期/册数	编　著　者	出版年代
新选歌谣月刊	台湾省教育会	99	台湾省教育会	1952
小学音乐	大同出版社	12	梁荣岭	1953

国民学校音乐	复兴书局	8	李永刚、周瑷	1953
国民学校音乐课本	台湾省教育会	4	台湾省教育会	1956

（一）《新选歌谣》:《新选歌谣》月刊由台湾教育会发行，游弥坚担任理事长，吕泉生负责主编，从1952年元月创刊到1960年3月停刊，总共发行了九十九期，月刊的审查委员可说是集当时的菁英：洪炎秋、杨云萍、卢云生、王毓騵担任歌词审查委员；戴粹伦、萧而化、张锦鸿、李金土、李志传、吕泉生担任歌曲审查委员。这份16开本的杂志，每一期连封面和封底只有薄薄的10页，发行量每期约为1800份左右，大部分发行给全省各地的小学和中学，另一部分零售给社会人士。《新选歌谣》的歌曲少部分是选载，大部分是征求而来的，征求歌曲启事如后：“1. 新作品或外国歌谣的翻译作品。2. 歌词以最长四条最短二条为原则。3. 内容和文字要能适应儿童的理解，且能表现儿童的实际生活。4. 优良歌词除于本刊发表外，并从优致送稿酬”。《新选歌谣》可说是战后台湾规模最大，持续最久的征曲活动。这份月刊每期刊载3至7首歌曲，只有一期（87期）是例外，刊载8首歌曲，99期共计454首歌曲（赖美铃，1998）。

（二）《小学音乐》：这套教材共有十二册，包括初级八册，高级四册。由于初级一～四册为唱游教材，因而未包含于本文之讨论。《小学音乐》初级五～八册和高级一～四册各册的内容分为基本练习、作业、音乐故事和歌曲四部分。各册所包括的歌曲数量不等，初级每册约16～17首，高级每册约12～15首，并有二部和三部合唱曲，歌曲的词曲作者缺漏很多。乐理教学以歌曲的应用为主，通常在歌曲的下方，随时加上“乐理说明”。课本除音乐家的肖像外，少部分版面加入插画，可惜版面非常拥挤，效果不佳。初级教材包含乐理习题，放置于每册课本的最后。这套完整的教科书曾被师范学校当作实习教材。

（三）《国民学校音乐》：这套教材的编者是李永刚先生和夫人周瑷女士，笔者推测是由李永刚先生主导（赖美铃，2000）。共有八册是学期本，每册含十课，课本内容包含基本练习、读谱法、音乐常识、歌曲和欣赏教材。欣赏类别分成“演奏”和“故事”两项。有系统的介绍音乐演奏的图片（三年级）、乐器的介绍（四年级）、作曲家和作品（五、六

年级)的顺序。除了配合欣赏教材的演奏图片外,没有插画,图片是由相片翻拍,尺寸很小,不易辨识演奏者或内容。“乐理”的篇幅在课本中占相当份量,除了文字解说,并有练习题。《国民学校音乐》附有教学手册,每一首歌的伴奏谱都包含在教学手册内。

(四)《国民学校音乐课本》:这套台湾教育会发行的课本是学年本,一共四册,由吕泉生先生编辑(赖美铃,2000;孙芝君,2002)。课本内容虽然依据课程标准,但明显以歌曲为主导。欣赏教材大都采用文字与谱例引导教学,让学生哼唱名曲的主题,或由教师在风琴上弹奏主题。基本练习以曲谱练习为主,强调音感训练,特别是和声感。练习曲有不少取自名曲的曲调,因此音感训练实际上结合了“听”和“唱”两部分,强调乐理配合曲谱教学,音阶和调号的学习配合键盘图,除了音乐家的肖像外,全书仅出现一张儿童乐团的相片,这套教材没有编辑教学手册,而以巡回讲习的方式代替(赖美铃,2000;孙芝君,2002)。

四、音乐教材主编之背景

梁荣岭女士:四川省遂宁县人,1923 年生。国立上海音专毕业,主修声乐,1948 年应聘至台湾省立屏东师范学校,1972 年转任省立台北师专,并于 1982 年 2 月退休移民美国定居。曾编著《中国艺术百曲集》、《中国民歌》、《小学音乐》1 - 12 册、《国中音乐课本》16 册、《儿童喜爱的钢琴曲集》等。

李永刚先生:河南省太康县人,辛亥年(1911)生,卒于 1995 年。1925 年考入河南省立第一师范前期,三年后直升后期艺术科,后来考入南京国立中央大学音乐系作曲组,随系主任康学咏教授主修作曲;随马思聪教授副修小提琴;奥籍史达士博士(Dr. A. Strassel)学习指挥法、配器法及合唱。1935 年自中央大学音乐系毕业后,李永刚先生返回河南工作,先后担任河南省立汲县师范教职、河南省立信阳师范校长及国立福建音专教务主任。1949 年来台湾,曾任台湾新竹师范学校教务主任、教育厅教师研习会专职职务。1956 年进入国防部政工干校,担任音乐系教授,并曾兼主任多年,直至退休(颜廷阶,1992)。

吕泉生先生:是台湾省台中县神冈县人,1916 年出生。毕业于台

中一中，之后前往日本东洋音乐学校（东京音乐大学前身），主修钢琴，后来因为手受伤而改为主修声乐。毕业后，参加专业演出工作。1942年返台，任职于台湾放送局（即后来的台湾广播电台），战后继续在台湾广播电台担任音乐组长，同时也在台湾省交响乐团担任合唱指挥。1949年至静修女中任教，负责音乐课程兼训导主任。1951年起在台湾教育会担任视导委员，负责主编《新选歌谣》月刊，编审歌谣，另外也担任文协合唱团的指挥。1957年与辜伟甫先生成立荣星合唱团，带领着荣星由草创到茁壮，受到各界的肯定与推崇。1958年受聘至实践家专任职，一直到1987年退休（孙芝君，2002）。1991年吕泉生先生自荣星合唱团团长任内退休后，迁居美国加州，持续致力于作曲、编曲教学、指挥，扮演着"全方位"的音乐工作者。

五、音乐教材歌曲之来源

歌曲来源的分析以四类进行探讨（一）主编的创作（二）《新选歌谣》选曲（三）政治意识歌曲（四）大陆引入歌曲。分类的考量是因为此阶段的音乐课本，常出现主编自己的创作歌曲。战后台湾的教育为配合基本国策，教科书内容出现相当份量的政治意识型态教材，音乐课本也不例外。政治意识的歌曲包括爱国歌曲、纪念日歌曲、及歌词含有意识型态的语词。至于《新选歌谣》选曲，则因《新选歌谣》的歌曲在当时被学校普遍采用，所以纳入分析类别。最后一类是大陆引入的歌曲，因为战后台湾最早发行的音乐课本，是由大陆来台的音乐教师开始编辑，引入抗战之前的大陆音乐教材，这些教材成为战后台湾音乐教科书的蓝本。

（一）《新选歌谣》第一期至第九十九期

主编的创作：鼓励国人创作歌词或歌谱，是《新选歌谣》的主要目标之一，因此这本杂志提供当时中小学教师及社会人士一个创作发表园地。身兼主编及歌曲审查委员的吕泉生先生以本名，以及居然、铁生、长风、明秋、田舍翁、白水生等笔名发表作品，包括作曲、填词、配伴奏、改编等。统计共有159首，可见其作品之多，在99期中仅有10期没有他的作品。

外国改编曲：搜集外国的优良歌曲，将歌词翻译成中文是《新选歌谣》的目标之一，统计99期中有80期含外国歌曲，显示编辑能坚守目标。刊载的外国歌曲包括各国民谣和世界名曲的改编，其中约有16首的外国歌曲选自台湾教育会出版的《一〇一世界名歌集》(1952)，如《母亲》(第4期)、《梦》(第5期)、《平安夜》(第12期)、《小夜曲》(第13期)等。外国歌曲的译词或填词都由歌词审查委员会审查，并非引用他人的作品。

政治意识歌曲：统计99期中共有25首爱国歌曲，其中包括创作歌曲和外国歌曲填词两类。如：《反共复国歌》和《一切为胜利》(第3期)、《一仗打得好》和《只要我长大》(第6期)，《反共抗俄进行曲》(第7期)，《勇敢的水兵》(第10期)等。而超过半数的政治意识歌曲集中于创刊的第一年，尤其以第6、第7期，全部刊载爱国歌曲最为特殊。

大陆引入歌曲：《新选歌谣》中的儿童歌曲以征曲为主，虽然音乐委员中有大陆来台的音乐家，但是所刊载的则是中国艺术歌曲为主，如：黄友棣的《问莺燕》、《中秋怨》；黄自的《玫瑰三愿》、《采莲谣》；赵元任的《教我如何不想他》、《三句歌》等，所占数量不多。

(二)《小学音乐》初级第五册至第八册，高级第一册至第四册

主编的创作：由于这套教材很多歌曲遗漏词曲作者，无法找出客观的词曲作者统计数据。课本中梁荣岭女士的作品非常少，初级第五册有3首，第八册完全没有她的作品，其余各册则各有一首，显示作曲并非她的专长。教材中有些曲调是采用西洋曲调填词，但作词者未知。梁女士采用了一首李永刚的《吴凤歌》，但是没有吕泉生的作品。

《新选歌谣》选曲：仅发现一首《新选歌谣》的选曲，即白景山的《只要我长大》，显示梁女士对于《新选歌谣》不熟悉。《只要我长大》是一首非常受欢迎的儿童歌曲，刊载于《新选歌谣》第6期，民国四十一年六月出版，可能已被广为传唱，因而被采用。

政治意识歌曲：这套书政治意识歌曲比例相当高，初级第八册达62%，高级第三册57%，高级第一册47%，最低的比例是第五册25%，充分显示编者配合国家政策。

大陆引入歌曲：此类歌曲占不少份量，各册比例的分布约为12% ~

33%，大陆小学音乐教材的词曲作者，如沈秉廉、陆华柏、邱望湘、刘质平、潘伯英、刘天浪、江定仙、刘雪庵、黄自等都有作品被采用。由于遗漏词曲作者的歌曲相当多，笔者推测大陆引入歌曲的比例高于统计数量。

（三）《国民学校音乐》第一册至第八册

主编的创作：主编的作品除了第二册之外，都出现在每一册的课本，平均比例约为16%。李永刚先生选用了四首吕泉生先生的作品，包括《儿童节》、《儿童进行曲》、《春游》、《春天好》，其中《春天好》也是刊登于《新选歌谣》的选曲。

《新选歌谣》选曲：李永刚先生采用《新选歌谣》的选曲比例以第二册21% 和第五册25%为最高，显示李永刚先生也注意到这本杂志。

政治意识歌曲：这套课本的政治意识歌曲有相当高的比例，其中第五册高达56%，其余各册平均为34%，显示这套课本内容十分重视国家政策。

大陆引入歌曲：大陆作曲家的作品，如刘质平的《欢迎同学》；马孝骏的《一把芝麻》；赵元任的《自卫》、《唱唱唱》；黄自的《热血歌》、《睡狮醒》、《农家乐》；刘雪庵的《采莲谣》作品。另外有一些外国曲调填词的歌曲，也可能取自大陆的学堂乐歌，如沈心工的《凯旋》。

（四）《国民学校音乐课本》第一册至第四册

主编的创作：每册都有吕泉生先生的作品，除了本名之外，他也使用“明秋”、“长风”等笔名。第一、二册的比例达40%。吕泉生先生没有选用李永刚先生的作品，此种现象可显示吕泉生的作品被传唱的机会较高。

《新选歌谣》选曲：音乐课本发行时，吕泉生先生所主编的《新选歌谣》月刊已发行到第53期，吕先生很自然地选用其中的许多歌曲，因此采用的比例很高，有三学年高达50%以上，仅有第五学年含43%。

政治意识歌曲：这一类歌曲的比例平均每册占25%，比前两类明显偏低。

大陆引入歌曲：仅有少数大陆作曲家的作品，如黄自的《西风的话》、《国旗歌》；黄友棣的《老母鸡》等，大都是选自《新选歌谣》。

从四套音乐教材的歌曲来源分析，可归纳为下列几项：

《新选歌谣》和《国民学校音乐课本》的主编吕泉生先生为台籍音乐家，并曾赴日接受音乐教育，因此创作和编辑手法非常接近日本教材，可从他编辑教科书中重视歌曲教学和音感教学看出，此外，他的歌曲创作富有儿童的天真与趣味性，颇能符合日本童谣的特色。他主编的教材采用大量台籍音乐教师的作品，虽然战后推行国语教学，但是他也能兼顾到乡土歌谣，包括少数创作歌曲含闽南语歌词，以及几首客家民谣，如：《采茶歌》、《茶》、《爬山》等，还有原住民民歌，如：《粟祭》和《耕作歌》等。主编《小学音乐》的梁荣岭女士和主编《国民学校音乐》的李永刚先生分别于 1948 年和 1949 年从大陆迁来台湾，两位都在大陆完成音乐专业的训练。梁荣岭女士主修声乐，自然在课本中的作品很少；李永刚先生主修作曲，因此在课本歌曲中，有许多他的作品。两位同时引入大量的大陆歌曲，并重视政治意识的歌曲，突显出大陆来台音乐家的政治立场，但是两位主编也能兼顾台湾乡土的歌谣，分别在课本中纳入台湾音乐家及原住民的作品。

战后初期政府积极推行国语教育和卫生教育，在这几套教材中也发现相关的歌曲，如吕泉生主编的《国民学校音乐课本》就有十三首歌曲的歌词是采用国语课本的韵文，并且在课本的“编辑要旨”中陈述：“…为配合国语课程并将课本中有韵之文而适合于唱歌的，都给它配曲，期使音乐和国语课程紧相联系…”（台湾省教育会，1956）；李永刚先生也以国常课本创作了一首《我爱中华》，但是没有说明选用课文谱曲的动机。歌曲中有部分是采用西洋曲调填词或作词，包括台湾音乐家完成的教材及从大陆引入的教材。梁荣岭女士主编的《小学音乐》则出现相当高比例的卫生教育与生活教育歌曲。三套国民学校音乐教材大都符合课程标准的要求，由于主编的背景不同，对于课本的编排与歌曲也有不同的选择。

六、战后初期和日治时期的小学音乐教材的比较

日治初期唱歌科并未受到总督府当局的重视，有十余年被列为选修科，学校没有统一的唱歌教科书，教材十分缺乏，但是同时期日本内

地的音乐教育却已相当发达了。公学校成立初期,教师以日人居多,这些教师都在日本内地完成师范教育,来台任教时,很自然地使用日本的唱歌教科书教授学生,所以唱歌科盛行采用日本内地教科书。台湾总督府在明治38年(1905)出版《唱歌教授细目》之后,陆续出版公学校唱歌教科书:《公学校唱歌集》(1915)、《公学校唱歌第一至六学年用》(1934～1935)、《式日唱歌》(1936)(典礼歌曲)、《公学校高等科唱歌第一、二学年用》(1936)。

1915年出版的《公学校唱歌集》含46首歌曲,其中15首是由国语学校助教授宫岛慎三郎创作,另外,《忠义御魂》及《克忠克孝》则是宫内省乐部乐长芝葛镇所创作。其余29首才是选自《小学唱歌集/第一编》(1882)、《祝祭日唱歌》(1893)和《寻常小学唱歌》(1911～1916),其中选自《寻常小学唱歌》的有23首之多。1934～1935年出版的《公学校唱歌》共分六册,含105首歌曲。这套唱歌教科书没有提示歌曲的来源及作曲者,但从其歌曲的特色,可看出是承袭日本的《寻常小学唱歌》(1911～1916)和《新订寻常小学唱歌》(1932)两本教科书。根据统计选自日本内地创作曲有46首,台湾的创作曲有57首,显示选自《寻常小学唱歌》和《新订寻常小学唱歌》曲子不到半数。虽然出版年代先后相隔二十年,但是《公学校唱歌集》有超过四分之一的曲目重复出现于《公学校唱歌》。两套教科书共有12首词曲完全一样(赖美铃,2002)。与公学校唱歌同时期出版的《寻常小学唱歌》是日本第一期国定时代唱歌教科书;《新订寻常小学唱歌》则是日本第二期国定时代唱歌教科书。

日治时期的音乐教育目标,是以唱歌教材辅助国语(日语)学习,虽然公学校和国定唱歌教科书的歌词都有部分可对照同期的《国语读本》,可是目的却不完全相同。对台湾儿童而言,唱歌教育的目的是“唱歌科和国语科相互配合之下的成果,具有重大意义”,唱歌集成为最佳国语辅助教材,学生不但要学唱歌,也要学会朗读歌词;日本学童则因当时的教育思潮注重各学科的统合,因此强调唱歌和国语的整合。《寻常小学唱歌》除了注重和国语科的配合,也向其他科目(地理等)寻求教材,这已超过公学校唱歌教科书的考量。《公学校唱歌集》和《公学校唱歌》的选曲无论是从歌词、曲长、拍子、调性、音域、音程等

方面考量,都很适合儿童习唱。词曲作者以日本人为主,只有《公学校唱歌》第三学年的《祭祀节日》一曲是当时台湾公学校教师陈华提的比赛入选作品,此外,仅有五首西洋曲调填词,已脱离采用外国曲调填词的模式(赖美铃,2002)。

战后初期台湾的音乐教材已脱离歌曲集形式,内容依据课程标准的教材纲要类别,加入基本练习,乐理、音乐欣赏等教材。《新选歌谣》虽是歌曲杂志,但是因为战后初期学校缺乏音乐教科书,这本杂志成为中小学之主要教材,不过,这份教材应该是提供教师使用的。正式的音乐教科书可说是1949年之后,才由大陆来台的音乐教师引入,并开始编纂,梁荣岭女士及李永刚先生就是典型的例子,在他们主编的课本中,采用许多大陆作曲家的作品,和大陆音乐教材的选曲,而且政治意识型态的歌曲比例偏高。除了创作曲之外,大陆引入的歌曲有部分是采用西洋曲调填词,属于学堂乐歌,这些内容对于战后台湾的教师和学生可说是陌生的,较难能可贵的是两位大陆来台的主编都能兼顾台湾本土音乐家和乡土歌谣的选曲,虽然数量不多。

台湾的音乐家对于台湾战后初期的音乐教材有特殊的贡献,虽然要克服国语的困难,但是为了音乐教育,努力的谱写新曲,吕泉生和投稿《新选歌谣》月刊的音乐教师们就是最好的例证,这也是台湾人的新经验,因为日治时期的公学校教材不容许台湾人的作品纳入。台湾的音乐家由于成长背景和受教经验,教科书内容编选深受日本唱歌教材的影响,从歌词配合国常课本、重视音感训练以及创作手法中充分显示出来。《新选歌谣》的出刊和台湾省教育会《国民学校音乐课本》普遍受到学校音乐教师的欢迎和采用,或许和台湾人熟悉日治时期的唱歌教材有关。

七、结语

战后的教育改革重点在消除日治殖民教育的体制及皇民化的思想,但是音乐教育却承袭了日本的音乐教材和教法,这可能是教育当局没有料到的。日治时期公学校的唱歌教材,极少采用西洋曲调,而以日本人的创作曲为主,台湾人的创作几乎很难被纳入教材。战后由

大陆来台的音乐教师引入大陆的教材,其中包括以西洋曲调填词的学堂乐歌。学堂乐歌在民国初年由留日的作曲家如:沈心工、李叔同等开始创作,主要模仿日本的学校唱歌教材,深受日本音乐教育思潮的影响。战后大陆引入的学堂乐歌,正好弥补台湾人在日治时期所欠缺的西洋曲调教材,加上台湾音乐教师的努力,使得战后初期的学校音乐教材比日治时期的唱歌教材多样且丰富。由于政权的更迭,使得教育制度及教材内容随着政治立场而改变,但是从历史的角度来看,日治时期的公学校歌唱教材,大陆的学堂乐歌和战后台湾的音乐教科书都受到日本的影响,彼此关系密切。

参考文献

1. 台湾省教育会编印:《新选歌谣月刊》,1952~1960,第1期~第99期。
2. 台湾省教育会编印:《国民学校音乐课本》,1956,第1~4册。
3. 伍雍谊:《中国近现代学校音乐教育(1840-1949)》,上海教育出版社,1999。
4. 李永刚、周瑗:《国民学校音乐课本》,复兴书局,第1~8册。
5. 孙芝君:《吕泉生:以歌逐梦的人生》,时报文化,2002。
6. 康　讴:《小学音乐教科书的检讨与建议》台湾教育,480,1990,32-41。
7. 梁荣岭:《小学音乐》,(初级第5~8册,高级第1~4册),大同出版社,1953~1954。
8. 张　前:《中日音乐交流史》,人民音乐出版社,1999。
9. 赵广晖:《现代中国音乐史纲》,乐韵出版社,1986。
10. 赖美铃:《吕泉生的创作音乐》,行政院文化建设委员会,1997。
11. 赖美铃:《台湾音乐教育史研究(1945~1995)》,国科会计画编号:NSC86-2415-H-003-003,1997。
12. 赖美铃:"新选歌谣"《对光复后台湾学校歌曲的影响》,载《音乐研究学报》1998年第7期,第71~85页。
13. 赖美铃:《光复初期台湾国民学校之音乐教育—以教科书的分析为中心》,《台湾社会文化变迁学术研讨会论文集》2000,第367~392页。
14. 赖美铃:《战后初期台湾音乐教科书分析研究(1945-1967)》,国科会计画编号:NSC90-2411-H-003-021,2002。
15. 赖美铃:《日治时期台湾音乐教科书研究》,载《艺术教育研究》,2002年第3期,第35~56页。

16. 颜廷阶:《中国现代音乐家传略》,绿与美出版社,1992。
17. 台湾总督府:《公学校唱歌集》,1915。
18. 台湾总督府:《公学校唱歌集》,(第一、二、三学年用),1934。
19. 台湾总督府:《公学校唱歌集》,(第四、五、六学年用),1935。
20. 台湾总督府:《公学校高等科唱歌》,(第一、二学年用),1936。
21. 劉麟玉:《台灣の植民地時期の唱歌教育》,發表於"京都國際セミナー——1996——異文化交流と近代化",1996。

戦後初期に日本が台湾小学校の音楽教材に与えた影響

台湾は日本に統治された期間に唱歌教育を実施し始めた。この期間において日本内地の唱歌教材を取り入れたほか、台湾総督府は公立学校のために唱歌の教材を編纂したこともある。戦後、国民政府は皇民化教育を廃止すると同時に、中国化教育を実施して大陸が公布した課程標準を取り入れて、音楽教育の面でも大陸の制度を引き継いだ。初期において学校は音楽教材がなく、後年大陸から台湾へ帰った音楽の教師が大陸の音楽の教材を取り入れて、自分の音楽の教科書を編集し始めた。大陸から取り入れられた教材には、学堂楽歌と大陸作曲家の作品が含まれていた。そのほか、戦後初期には日本に留學したことがある台湾の音楽家が日本の唱歌を眞似て学校歌曲を作り出した。本文は音楽教育制度、学校の音楽教材の版本および歌曲の出所という三つの方面から、台湾戦後初期の音楽教材の発展を研究してみる。日本統治の時代から1955年まで出版された教材を研究の対象とする。

筆者は『新選歌謡』という月刊誌および『国民学校課程標準』(1952年)に基づいて編纂されて、かつ教育部で審査決定された三

セットの小学校の音楽教科書を選んで編集主幹の創作・『新選歌謠』の選曲・政治意識の歌曲および大陸から取り入れた歌曲の四種類の項目について分析と比較を行ってみる。結局、大陸から台湾へきた音楽の教師によって編集された二セットのテキストは、数多くの大陸作曲家の作品と大陸音楽教材の選曲(学堂乐歌も含めている)を取り入れた。これらのテキストでは政治意識向上のための歌曲の比率が割合に高いと見られている。一方台湾の音楽教師によって編集されたテキストは、主に台湾系の音楽教師の作品を取り入れたのである。歌詞が国常(国語常識)のテキストにあわせて、音感教育と作曲の手法を重視して、いろいろな面において台湾の音楽教材の編集者は、日本唱歌教材の影響を深く受けたが、大陸の作品にあまり通じなかったということがはっきり現れている。当時一般に採用された音楽教材『新選歌谣』という月刊誌も、台湾の音楽教師によって編集されたものである? この雑誌が主催した歌曲募集活動は台湾のたくさんの小中学校の教師と会社人の発表の舞台になって、『新選歌谣』に採用された作品も、以後の音楽テキストの主要な選曲となった。

日本統治時代における公立学校の唱歌教材は、主に日本人の作品をもとにした。大陸から台湾へ來た音楽教師が取り入れた学堂楽歌は、もともと日本の音楽教育思想に深く影響されたのである。したがって、学堂乐歌の導入は日本統治時期における台湾の西洋歌曲教材の不足を補った。また、台湾の音楽教師の創作と努力のおかげで、台湾の戦後初期の学校音楽教材は日本統治時代の唱歌教材より多種多様になった。

政権の交代によって、教育制度と教材の内容も政治の立場につれて変化するのは当然である。にもかかわらず、歴史の角度から見れば日本統治時代の公立学校の唱歌教材・大陸の学堂乐歌および戦後台湾の音楽教科書、いずれも日本の影響を受けてお互いに密接なかかわりを持っていた。

后记

执着务实　积极推进

——第五届中日音乐比较研究国际学术研讨会综述

王耀华

第五届中日音乐比较研究国际学术研讨会于2003年12月1日至3日在上海音乐学院举行。自1995年以来，该研讨会每两年举行一次，先后在福建师范大学、天津音乐学院、哈尔滨师范大学、日本冲绳县立艺术大学举行过4次。本次研讨会由上海音乐学院音乐研究所、音乐学系主办，福建师范大学音乐学院、中央音乐学院音乐学研究所协办。来自日本、澳大利亚、中国大陆和台湾省的学者共50余人出席了会议，提交了30篇论文，进行了12场论文报告和讨论。会议对中日音乐的交流历史、传统音乐、音乐教育、音乐创作等问题作了较为广泛而深入的研讨，取得了可喜的成果。

在中日音乐交流历史方面，汪毓和教授的《早期日本歌曲对中国早期军歌发展的影响》，在前人研究中国早期学校歌曲和军歌与日本早期歌曲的关系基础上，作了进一步的展开，特别将其视角伸展到20世纪30年代中国工农红军和东北"抗联军"的阶段，使该领域的研究往纵深发展。张前教授的主旨报告《中日音乐比较研究的学术成就》，对1995年以来，中日音乐比较研究的过去四届会议和"中日尺八交流国际研讨会"、"中日琴学研讨会"的情况和成就作了较为全面的回顾，从关于中日音乐交流和两国音乐比较的总体和概观研究，以唐代

为重点的中日两国传统音乐交流与比较研究，关于遗存于日本的中国古代乐谱的解读研究，中日两国民歌、曲艺、歌舞、戏曲的比较研究，关于中日两国乐器的比较研究，关于中日乐律与音乐形态的比较研究，宗教音乐的比较研究，音乐思想研究，明清乐与琉球音乐的研究，学堂乐歌与近现代中日音乐、音乐教育的比较研究等十个方面，总结了中日音乐比较研究的学术成果。杨民康教授在《论日本民族音乐学理论对中国大陆音乐学术界的影响》一文中指出："中国民族音乐学（含比较音乐学）在其发展过程中，曾直接受惠于日本民族音乐学的影响和帮助。"20 世纪 30 年代以后，被翻译为中文并在中国流传的主要有田边尚雄、林谦三等人的著作。60 年代，美国民族音乐学的一些主要观点，约 10 年后开始在日本民族音乐学家山口修、德丸吉彦等人的著作和辞书里见到。1980 年代，中国大陆民族音乐学界接触民族音乐学方法的具体路径，并不都是直接来自欧美，而较多是先从翻译自西文著作的日译本转而获得的。20 世纪 90 年代以来，中国大陆获取西方民族音乐学原著的渠道渐宽，但是，日本民族音乐学仍然在这一时期发挥了一定影响，山口修《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》（朱家骏等翻译）、德丸吉彦《民族音乐学》（王耀华等翻译）在中国直接出版或翻译出版，更显其体系完整、内容丰富、构思严谨的特点。此外，尚有几篇从具体音乐形态和个别乐种乐类论述中日音乐文化交流的文章，展现了该领域研究较为客观、深入的特点。如：陈应时教授《日本平均律理论的由来》，对日本江户时代中根璋《律原发挥》进行了细致客观的考证，认为："三百多年前（1692 年）由中根璋在《律原发挥》中创立的日本平均律理论，在其形成过程中并未受到中国明代律学家朱载堉'新法密率'理论的直接影响。但无可否认，中国三分损益律理论中黄钟不能返本还原回归本律的实际存在，是中根璋探讨平均律理论的直接起因，而医学家张介宾的《律原》则是中根璋创立日本平均律理论的催化剂。"吴国伟博士《"仁智要录"与"三五要录"的唐乐调子问题再考》，以日本唐乐平调的《万岁乐》和盘涉调的《千秋乐》为例，结合远藤彻的研究成果和中国历史文献的记录，尝试说明用于宫、商、徵这三声中的下波音与中国乐调理论的关

系。罗文先生《羯鼓的东流日本》,则以现存于日本的羯鼓实物和中日两国的相关史料为研究对象,在前人研究的基础上,通过对其历史渊源、结构形制、演奏方式等方面的考察研究,与现今在日本传统音乐中所使用的情况进行比较,试图解明:(1)羯鼓为什么会在唐朝以后的中国消失,而在日本有其生存空间;(2)流传到日本的羯鼓在形制上同中国羯鼓的联系及其内在原因和文化意义;(3)进行中日羯鼓的演奏方式的比较。徐乐娜小姐《从台湾流行音乐中的演歌化现象看政治对文化迁移的影响》指出:日本演歌是在特定历史背景下产生的振兴日本的一种精神产物,它对台湾流行音乐的影响体现在直接翻译唱和演唱、表演及曲调的模仿,形成了台湾流行音乐中的演歌化现象。然而,自1945年以来,半个多世纪过去了,这种演歌化的影响依然存在,这说明,文化影响效应要远比政治影响来得长久。徐丽纱教授《台湾交响乐与日本乐界的渊源》,从日本西洋音乐之开始及其发展、日本交响乐团之诞生及其发展、20世纪上半叶在日本学习的华籍音乐家、二战中的台湾及日本之交响乐团情况、战后初期的台湾交响乐团发展状况及其与日本之渊源等方面,论述了台湾交响乐团在组织建构、演出活动、曲目等方面,呈现出日本交响乐团的深厚影响。

对于中日传统音乐的乐种、乐器、乐谱、音乐形态、传承方法等方面进行具体研究的文章,在本次研讨会上占有相当大的比重。首先引人注目的是有关日本明乐、清乐的四篇文章。徐元勇博士《日本“明乐”作品溯源》,以《江陵乐》为例进行溯源研究,一方面从文献中去搜寻《江陵乐》的相关资料,另一方面结合现存的传统音乐进行比较研究,追根寻源。认为《江陵乐》的音乐与楚文化、楚音乐息息相关,也许从今天的楚音乐中能够寻觅一些《江陵乐》的音乐遗韵。钱国桢教授《“魏氏乐谱”作品寻踪》,通过一系列曲目的考证、寻踪,认为:《魏氏乐谱》是古代福建(福州附近地区?)的文人在古典诗词传习中流行的吟诵调。郑锦扬教授《日本清乐兴衰原由的初步研究》,从社会基础、地利之便、海上交通、外交、相关文化艺术等方面分析了日本清乐顺利传播的原因,从两国战争、乐种原生国弱变、日本国势欧化、日本国民教育向西乐倾倒、日本音乐发展求新等方面寻探日本清乐逆境传播的

主要缘由。同时,对尺八源流、声明乐谱、《乐书要录》校订、传统音乐传承方式、琉球音乐等方面的研究也取得了重要成果。赵维平教授《中日尺八的研究及我见》,在调查尺八出现前后的大量史料的基础上,对有关尺八源流的诸种观点进行了考察分析,认为:尺八应该是源于中国。因为在唐代尺八出现之前,竖吹乐器在中国已经拥有悠久的历史,形成了自身的传统。而西亚传入说却只是一种推测,没有理论上的依据。周耘教授《日本佛教天台宗声明的乐谱"目安博士"解释》,对日本声明乐谱中的一种"目安博士"(又名"只博士")作了详细的解释,第一部分阐述了声明乐谱的乐理基础,第二部分以38个旋律型符号为例,具体解释"目安博士"的记谱与读谱。高濑澄子博士《关于"乐书要录"的校订》,是对《乐书要录》版本校订的再探讨,作者通过大量细致的版本校勘、分析、考证,对《乐书要录》第七卷原文中,"顺旋"、"逆旋"的文字的有无问题,进行了比较对照,考察较为深入,具有较大的可信度。山本宏子教授《对福建省提线木偶戏中演员及演奏者的传承方法的差异之考察》,试图通过泉州提线木偶戏中传承方法之比较,来考察木偶戏音乐在泉州音乐文化中所处的地位。上野正章先生《另一种雅乐——关于天王寺乐所雅亮会中的雅乐的学习情况》,通过对大阪雅乐产生重要作用的天王寺雅乐会中的原始素材的研究,从学习雅乐的观点出发,阐明雅乐练习对练习者在演奏技巧和心灵净化两方面的要求,以求得学员们自然地与雅乐融为一体;雅乐练习所的演出兼有公演和义务两种性质,近年来出现了天王寺乐所雅亮会逐渐将重点移至演出的现象,暗示着这可能会改变整个雅乐的传承关系。刘富琳博士《琉球三弦音乐的结构》,在对琉球三弦的大量曲目的音乐结构进行分析之后,归纳出主要有一句体、四句体和扩充体三种类型,并指出:以上三种结构类型常见于中国民歌的山歌、小调体裁。这种共同现象,应当和历史上琉球与中国的文化交流相关,琉球人像学习中国的生产技术一样,也学习了中国音乐的创作方法,并应用于自己的音乐实践之中。王耀华教授《关于琉球御座乐的复原研究》,简要介绍了近十年来他参加琉球御座乐复原研究的方法、实践、成果,及专著《琉球御座乐与中国音乐》的写作要旨。蒲亨强教授《中

日音乐曲调的相似性探略》,第一部分着重从形态学角度研究分析这些相似的表现形式;第二部分是对中日旋律相似现象的产生原因进行初步探索,认为这种相似性是特定时期特定地区音乐文化的积淀和两国音乐交流的特殊情况所形成的。

在学校音乐教育研究方面,影山建树先生《1970~80年代的校内合唱比赛》介绍了日本各地中学开展校内班级合唱比赛的情况、成果和问题,对中国学校音乐教育有借鉴作用。赵琴博士《西方影响下的中日学校唱歌与学堂乐歌发展的比较》,对中国学堂乐歌与日本学校唱歌的渊源关系进行了梳理,并分析了学堂乐歌的成败得失。赖美铃教授《战后初期日本对台湾小学音乐教材的影响》,从音乐教育制度、学校音乐教材版本、歌曲的来源等三个方面来探讨台湾战后初期音乐教育的发展及其接受日本影响的情况。马达教授《近现代中日小学音乐教育发展之比较研究》认为,中国中小学音乐教育是20世纪初以学习日本学校唱歌为开端的。20世纪20年代初至40年代末接受了美国教育思想的影响。一百年来,中国中小学音乐教育的六个时期的发展过程表明:哪个时期政府将美育纳入教育方针,并在具体的措施、经费上给予足够的保证,哪个时期的中小学音乐教育获得出健康发展。《全日制义务教育音乐课程标准(实验稿)》的颁发试行,标志着中国中小学音乐教育在理论与实践方面已与包括日本在内的世界上发达国家的学校音乐教育的思想、观念、方法相衔接。

关于音乐家、作曲家及其创作思想、新概念、新学科的研究,是本次研讨会触及的新课题。许志斌博士《水的隐喻——武满彻音乐创作的灵感原核》,在对作曲家一生创作的150首左右的音乐作品进行分析后指出:武满彻至少有三分之二以上的标题涉及自然。在自然界的众多物象中,水又是他特别关注的,有近20首作品的标题与水相关。对水的诸多隐喻性的领悟,已深入到武满彻创作观念的内核之中,浸透到音乐语言表达的各种要素之中,成为激发武满彻音乐创作的灵感原核。杨马转教授《"嘎达梅林"与"伐木歌"的创作比较》,从结构原则、创作思维、作曲技法、音乐形象表达等方面比较了两部分作品的异同,试图探讨中日作曲家在思维方式、民族精神、文化背景等方面的异

同对音乐创作产生的影响。马骅小姐《音乐中的“东方主义”——普契尼笔下的日本和中国》，以目前文化界有关“东方主义”的理论思考作为支持和参照，重新审视意大利作曲家普契尼的歌剧作品中有关日本和中国的描画角度和叙述口吻，认为：虽然普契尼在其歌剧《蝴蝶夫人》和《图兰朵特》中分别使用了正宗的日本和中国曲调，并力图再现他心目中的东方情调，但在一百年后的我们东方人看来，他并没有摆脱西方殖民心态的潜意识影响。普契尼歌剧中存在着潜伏的“东方主义”因素，这从一个侧面说明，任何音乐作品都是时代的产物，都不可避免地会打上时代的烙印。熊沢彩子博士《齐尔品与东方——对中国日本作曲家影响的比较》，针对齐尔品于1934年至1937年间访问东方，在日本和中国的演奏、创作活动，一方面在中国举行中国风格的钢琴作曲奖，亲自参与评审工作，指导国立音乐学院的学生，提倡中国风格的音乐创作；另一方面向日本的个别作曲家进行援助，不参与评审工作，奖励他们将具有日本风格的管弦乐曲拿到欧洲演奏。说明齐尔品基于总体情况的调查，根据两国情况的差异，对待两国的态度有明显的不同。钱亦平教授《我所认识的属启成先生》是通过书本来认识日本音乐理论家属启成先生的。该文简介了属启成先生的生平和学术成就，进而总结了他的史学研究特点：简，在简要中见功底；趣，在史论中见趣味。著述特点：前，站在当时亚洲音乐理论界的前沿；全，以全面的论述尽现学者风范；稀，以稀有的资料吸引同行的关注。音乐分析的特点是：情，以关注音乐的本质为出发点。金城厚教授《现代社会中的“民俗音乐”的概念》一文，提出了当前中日音乐生活中的一个经常遇到的现实问题，即如何理解和界定“民俗音乐”的问题，文中运用社会学和经济学的成果来研究音乐学问题，指出了历史上、1960年以前、1960年以后、1990年以后，民俗音乐与艺术音乐、民谣与流行歌的概念的不同。蒲生乡昭教授《十九世纪上半叶日本的音乐图像学》，是《日本音乐图像学前史》中的一部分，着重对日语中的“图像”含义及其来源、音乐学与日本美术中的“图像学”概念，进行了考证。

由以上对研讨会论文发表的综述看，本次研讨会具有如下特点：一是研究领域不断扩展，研究水准不断提高。其中，对中日音乐相互

影响的研究、传统音乐研究（如：明清乐、尺八、雅乐、琉球音乐等的研究）、音乐教育的研究正在形成较为壮大的阵容，往纵深发展；对音乐家、作曲家及其创作思想和现实音乐生活中出现的新问题的研究，已经引起关注，并已出现了宝贵的成果。二是队伍正在不断壮大。除老一辈音乐家如：汪毓和、陈应时、张前、钱国桢、钱亦平、蒲生乡昭等继续坚持为中日音乐比较研究作贡献之外，一批中青年音乐理论家正以蓬勃的朝气投入到中日音乐的比较研究中来，如：日本的金城厚、山本宏子、高濑澄子、影山建树、上野正章、熊沢彩子等，澳大利亚的吴国伟，台湾省的赖美铃、赵琴、徐丽莎，中国大陆的赵维平、郑锦扬、杨民康、蒲亨强、徐元勇、马达、刘富琳、周耘、许志斌、杨马转、马骅、罗文、徐乐娜等。他们中的绝大部分都是博士，并且以中日音乐比较研究为学位论文的研究内容。更可喜的是还有许多大学本科生也在以巨大的热情加入了中日音乐比较研究的队伍，写出了资料较为翔实、有一定见地的论文。三是中日两国的学者和学术机关之间的友谊正在不断加深，交流正在不断密切。在会议期间，我们高兴地看到中日两国的学者之间，老朋友更加亲密，新朋友在变成老朋友，资料交换更加畅通无阻，友好往来更加亲密无间。冲绳县立艺术大学正在与上海音乐学院商议建立经常性学术交流的姐妹校关系。尤其是上海音乐学院“中日音乐文化研究中心”的成立，得到了日本国驻上海总领事馆和日本相关单位的热情支持，也得到了与会者所有朋友、同仁的赞誉、拥戴和支持，成为本次研讨会中的一桩盛事、喜事。我们相信，中日音乐文化中心一定能够办成中日音乐研究的人才中心、资料中心和学术交流中心。

第六届中日音乐比较研究国际学术研讨会将于2005年暑假期间在湖南长沙湖南师范大学音乐学院举行。